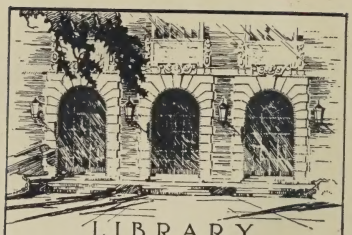
834576
DS9
v.2

Siegfried Streicher

SPITTELER UND BÖCKLIN



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

834S76
DS9
v.2

Return this book on or before the **Latest Date** stamped below. A charge is made on all overdue books.

University of Illinois Library

May 28 '44 MAY 13 1956

JUN 20 1959

OCT -9 1959

JAN 25 1966

27214

SIEGFRIED STREICHER

SPITTELER UND BÖCKLIN

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/spittelerundbock02stre

SIEGFRIED STREICHER

SPITTELER UND BÖCKLIN

Band 2

ORELL FÜSSLI VERLAG

Zürich Leipzig Berlin

INHALT VON BAND 2

Seite

Verhältnis zum Stoff 5
Stoff als Außenwelt 7
Stoff als Bewegtes und Gestaltetes 15
Mythos. 25
Mythos und Symbol bei Spitteler und Böcklin . 37
Gestaltungswille und Substanzbegriff. 61
Bildwelt 89
Persönlichkeit und Weltgefühl 103
Anmerkungen 137
Namen- und Sachregister 145

Copyright 1927 by Art. Institut Orell Füssli, Zurich (Switzerland)

834 S76
D59
V.2

VERHÄLTNIS ZUM STOFF

Microfilm Negative # 92-1228
Humanities Preservation Project

1120925

STOFF ALS AUSSENWELT

Verstehen wir einmal *Stoff* als Außenwelt, als Substanz im groben Sinne, als Materie[1], als Seiendes schlechthin außerhalb des Subjektes, kurz als jene ungestalteten Erscheinungsmassen, die wahl- und planlos auf die wachgewordenen Sinne einstürmen. Ungestaltet in zweifacher Hinsicht. Erstens als Chaos, insofern dieses noch nicht in den Bereich lebendig wirkender und lebendig machender Natur- und Geisteskräfte aufgenommen ist. Es ist dies das Anorganische, das Unbeseelte, das absolut Tote, dem Nichts Verwandte oder, wie ich es auch nennen möchte: das *metaphysisch* Schlechte. Hieher gehörte, wofern das überhaupt denkbar wäre, das absolute Nichts. Dann Dinge, wie erloschene Himmelskörper, die als versteinerte Weltenleichname den Tanz der Sphären mitmachen. Und es wäre dieses metaphysisch Schlechte schließlich alles, was in seine Elemente zerfallen, in sich unfruchtbar ist, was dem schöpferischen Lebenshauche entsagt hat oder noch nicht davon berührt wurde; mögen dann immerhin Gesetze wie Schwerkraft und Bewegung wirksam sein.

Der nächste Zustand dieser anorganischen, unbeseelten Außenwelt würde sein, was immer wir unter dem Ausdrucke *es lebt* zu verstehen haben. Entwicklungsgeschichtlich einfach der Weg vom Nichts zum Sein, dann vom unorganischen Sein zum lebendigen und lebenschaffenden Weltenorganismus. Der Weg also, den das Lebendige aus den Urabgründen des Ewigen und Überzeitlichen irgendeinmal genommen hat oder nehmen wird. Der hier gestaltet, ist nicht der Mensch, sondern der göttliche Logos, der als die allewige Erleuchtung und Ursache seiner selbst, der alles durchdringend, alles enthaltend auch alles zu schaffen vermag: der *Actus purus*, wie alte Scholastik wundersam prägte.

Zweitens tritt uns diese Außenwelt als Ungestaltetes entgegen in *ästhetischer* Hinsicht. Diese außer uns liegenden Stoffmassen zeigen sich im Zusammenklang aller Teile als die gesamte *Welt der Erscheinung*, als Chaos und Kosmos, wie Schelling sagt, als die Unendlichkeit aller Formen[2]. Oder nennen wir es mit Gœthe «unendliche Natur». Alles liegt darin verborgen: das nie ermattende Treiben und Arbeiten des Animalischen, der schwere Odem der Erde, das Weben und Walten der Fluren, die Metamorphosen alles Pflanzenhaften, die Lichter des Himmels, Farbe, Duft und Musik, das Verhältnis der Körper zum Raum (Form). Alles was zur Angelegenheit der Sinne wird: vom Kinderringelreihen auf mittsommerlichen Altstadtplätzen bis zum Brüllen weidender Herden, bis zum Geheul einer Fabriksirene, vom armseligen Pflanzgärtchen des Proletariers bis zum Weltschweigen des Hochgebirges, und ein Sonnenuntergang ins Meer sogut wie das grelle Plakatkonzert einer Anschlagsäule, das Mysterium des Waldes wie das Lichtwunder eines Theatereingangs; eine kriechende Bärenraupe oder ein glanzüberschüttetes Flugzeug, das Klirren von Gefängnispforten oder das Rascheln von Damengewändern, der Gleichschritt einer militärischen Abteilung nicht weniger als das explodierende Chaos einer Großstadtstraße, der Geisterspuk menschlicher Fabrikhöllen wie die immer reine Sprache der außermenschlichen Natur – alles und jedes ist *Welt der Erscheinung*. Und somit auch künstlerisches Ziel! Man lasse sich nicht täuschen! Weder durch die Anhänger eines hinfälligen Romantismus oder Klassizismus mit ästhetischer Auslesemoral, noch durch den Abstraktionsfanatismus einer neuen Ausdrucks- und Gedankenkunst[3].

Diese Welt der Erscheinung soll nun ästhetisch gestaltet werden. In ihrer Mitte steht der Mensch, der Erkenner, der die Maße gibt und verteilt, der Künstler, will sagen der Schöpfer und Neuschöpfer. Er ist es, der dieser Welt der Erscheinung, ästhetisch gesprochen, zum nächsten Zustand ihres Daseins verhilft. Er, der Mensch als dichtender, als gestaltender, als *bildender* Künstler. Der Urschöpfer hat das Nichts gewandelt in das Sein, das Unbeseelte in das Lebendige. Der Mensch, der Künstler, der Bildner, der *Nach*schöpfer nimmt eine unermessliche Weltwirklichkeit, haucht ihr seinen Odem ein und schafft sie um in eine ebenso unermessliche *ästhetische* Wirklichkeit, ins Kunstwerk, in ein Gestaltetsein höherer und höchster Art. Denn was wäre Kunstwerk an-

deres, als eine höhere Wirklichkeit, als ein äußerstes Gesteigertsein aller Sinnenfälligkeiten in der Hochspannung aller seelischen Energien.

Satz: Die Welt als Erscheinung. In ihrer Mitte der gestaltende Mensch, nicht ein absoluter Mensch – es gibt hierin keinen absoluten Menschen – sondern als Wesen mit soundsoviel Voraussetzungen, Bindungen, Plänen, Zwecken und Einstellungen zum Weltganzen. Greifen wir aus der Summe der Möglichkeiten den *künstlerisch* gestaltenden Menschen heraus! Ich unterscheide klar, denn Gestaltungstrieb besitzen wir alle, sogar das Tier besitzt ihn. Im künstlerisch Gestaltenden haben wir nur den klassischen und edelsten Fall des schöpferisch Begabten[4]. Und zerlegen wir nach Künsten!

Der *Maler* sieht die Natur. Entweder um ihrer selbst willen, als reine Materialität wie die photographische Platte, als Baum, Berg, Tier, Mensch, als ganze Landschaft in den linearen Umrissen ihrer Erscheinung, in den verteilten Massen von Licht und Schatten. Er erhöht eine Weltwirklichkeit zu einer ästhetischen als jener Ab- und Widerbild (Naturalismus). Dann als Außenwelt, unendlich wahr und unendlich verfeinert und um wieviel traumhafter, die Dinge gelöst: Schimmer, Glanz, Duft, wahrhaft schöner Schein und nur Schein (Illusionismus, Eindruckskunst). Oder dann die Natur nicht mehr bestehend um ihrer selbst willen, sondern als Sinnbild, Darstellung, Offenbarung seelischer Zustände und Vorgänge, als Bewusstseinsschwelle in die Welt des Übersinnlichen, kosmisch Geöffneten. Nicht mehr nur eine Angelegenheit der Netzhaut, des rein Malerischen, sondern der Seele, des Gedankens, des konstruktiven Willens, des Unendlichen, des Symbolischen und magischer Vereinfachung (Ausdruckskunst).

Dem *Musiker* gehört der Laut, die Stimme, Klang und Mitgesang der Dinge. Er dient der dunkelsten, halt- und gestaltlosen und schwankendsten Macht der Seele, von Schopenhauer dargestellt als die höchste Objektivation des blinden Urwillens zu Welt und Dasein, als dieser Urwille selbst. Musik ist die sinnlichste und zugleich die geistigste unter den Künsten, dem männlichen Logos verwandt in ihrer Gesetzlichkeit, dem weiblichen Eros im ewigen Wandel und Werden und Fließen ihres Wesens, in der ganzen Rätselhaftigkeit, Beeinflußbarkeit und Unzuverlässigkeit ihrer Erscheinung. Wer also der Musik, dieser Allkraft in

uns, Geschlechtlichkeit zuweist, tut recht. Aber im Hinblick auf den Gedanken Schopenhauers scheint mir Musik wiederum der bestechendste und ergreifendste Ausdruck der Erlösungssehnsucht von Kreatur und Kosmos. Und wenn die Alten so hartnäckig an der inneren Beziehung und Verbindung der Töne und Gestirne festhielten, so hatten sie nicht ganz Unrecht. Ein tiefes Ahnen der Urzusammenhänge spricht sich darin aus. In den Intervallen kündet sich allbereits das Wesen des Räumlichen an, des Harmonischen (durch Konsonanz und Dissonanz). In jedem Dreiklang offenbart sich etwas von der allewigen Harmonie des Kosmos, von der «Brudersphären Wettgesang», von der allgütigen geistigen Ordnung im Weltganzen, der wir alle, bewusst und unbewusst, zustreben ... Auch beim Musiker geht ein Innen und ein Außen voraus. Auch Musik kann im höchsten Grade äußere Anschauung, Nachahmung besitzen, die Welt als bloßen Schall hinnehmen (musikalischer Naturalismus), oder als ein flimmerndes, in allen Farbtönen gebrochenes Fluid, als ein Zerstäuben in die polychrome Materie kleinster Massenteile; statt dem inwendigsten Wogen des Seelischen, vernehmen wir das Kosespiel des Windes über silberne Grasflächen, die tausendfältige optisch-akustische Fülle einer Meeresbrandung (musikalischer Impressionismus)[5]. Allein Schopenhauer mag recht haben. Dann ist Musik jenes Urinnerste, Ursprünglichste, das Allerabgründigste, das in sich kreisend aus unserer Seele aufsteigt wie das Leben selbst, das Sein in sich, um taumel-, traum- und rein geist- und wesenhaft über die Architekturen, Flächen und Lineamente des Symbolischen hinaus im Weltenraume aufzugehen. Dann ist Musik Inbegriff aller Ausdruckskunst[6]. So hat der Musiker in seinem Geiste die Töne zu ordnen vom animalischen Lust- und Weheschrei des Primitiven bis zu der komplizierten Tonwelt eines Debussy oder Pfitzner. Welt und Seele im Geheimnis des Ohres ergründen, die Welt der Erscheinung in Tongebilde umschaffen, unsichtbare, von innen her bestimmte Architekturen aufführen, läge demnach in der ästhetischen Aufgabe eines Tonwerkes ... Sichtbarste Darstellung gewinnt die Musik im *Tanz*. Tanzen heißt Musik im Raum sinnlich und sinnbildlich zum Ausdruck bringen, heißt rhythmisch den Raum organisieren, ihn begreifen, vergeistigen, beherrschen. Was aber Nietzsche beim Tanz das Dionysische nannte und worin Hamann die Bewegung unserer Urahnen einen taumelnden Tanz nennt[7], das ist wie in der Musik das außerhalb des Begrifflichen

Stehende, das Schöne und Gefahrvolle, der Rausch, der tönende Seelenfunke, die Glut des Sinnlich-Geschlechtlichen und alles, was dem Chaos oder dem eingeborenen rhythmischen Urtum im Menschen zustrebt[8].

Nehmen wir den dritten Fall künstlerischer Gestaltung: *Plastik* und *Architektur*. Plastik bedeutet mir das Erlebnis, das Gleichnis des Menschen im Raum, des Körperlichen überhaupt. Sich selbst zu sehen, in den Raum hinaus zu stoßen, als Bewegung wie als Erscheinung stofflich zu objektivieren, das hat vorzüglich den klassischen Menschen zum Bildner gemacht[9]. Immer wieder kehrt er zu sich, zu seinem Gegenbilde zurück, das er nach seinen Gesetzen, Fähigkeiten und Wünschen erschafft, wie Gott einst ihn selbst. Wie der Baumeister ist er ein Symphoniker des Raumes, denn «bilden» heißt den Raum modellieren. Und wofern dem Plastiker die Aufgabe zukommt, von dem ästhetisch ungestalteten Stoff (Stein, Holz, Metall) aufzusteigen bis zur Welt des bildhaft-körperlich Geschaffenen, so gilt auch hier: Kunst ist ein Abbild der äußeren Welt (*Arbeiterfigur* von Meunier), oder der innern und Stoff somit seelisch zu durchglühen (Rodin: *Balzac*) ... Im Architektonischen erfassen wir das Wesen des Dreidimensionalen, das Wesen des Kubischen. Der unendliche, stets sich gleichbleibende und gestaltlose Raum wird einbezogen in die Verhältnisse der Zahl und ihrer Gesetze. Seine Gestaltlosigkeit wird aufgehoben in einem System mathematischer Endlichkeiten. Der Raum als Unendliches scheint sich plötzlich zu wiederholen im Endlichen; er ist gleichsam Fleisch und Blut geworden. Was wir Raumseele nennen könnten, liegt vor uns, wie sie in der Musik ungeschaute und unbegriffene Tongebäude errichtet. Nicht zu Unrecht spricht romantische Auffassung von der Architektur als kristallisierter Musik[10]. Auch hier hat Natur dem Künstler vorgearbeitet von der einfachsten Raumbildung einer Grotte bis zum höchsten ornamentierten Säulenknauf. Aber welch ein Weg von der Höhle des Primitiven bis zu dem ins Unendliche schwingenden Raum eines gotischen Domes. Bei keiner Kunstgattung sehen wir den Weg klarer, den die Kunst aus der Natur heraus nimmt, um sie schließlich vollkommen zu überwinden (Einsteinsternwarte, Berlin). Darum möchte ich Baukunst mystisch nennen, weil sie den Raum gliedert, die Raumseele nach außen offenbart, das dunkle Gedicht der Zahlen und ihrer Verhältnisse dichtet, von der Erde aufwächst in den Himmel, von der toten Natur (Baustoff) ins Geistige hinein (Bauform).

Der *Dichter*. Auch ihm gehört die Welt der Erscheinung, der Kreislauf alles Geschehens, die Lustbarkeit oder der Schmerz der Dinge. Des Dichters Material ist das weichste, biegsamste und zarteste, das erste und ursprünglichste: das *Wort*. Dort, wo Nacht und Wachsein, Traum und Ahnung in eins zerrinnen, dort in unserer Seele ist sein Ursprung. Aus den Tiefen steigt es dunkel, geheimnisvoll, ein Nichts, ein Schall nur, ein Rauch – und doch alles: eine Welt und ein neues eigenes Leben. Kein Verstand der Verständigen hat es mühsam gegoren, es *ist* einfach. Ist aus der Tiefe und trägt die Tiefe zum Licht. Aber von wannen es kommt, weiß niemand. Denn ein Teil ist's jenes lebendigen Lebens jenseits des Körpers, ein Teil jener inneren und andern Welt, die sich der Listigkeit des Tages verschließt. Aufschwebend wie eine bunte, durchsichtige Ätherkugel klingt es an im Raume und aus und bindet im Rhythmus Seele und All, ein Zauber, ein magisches Fließen vom Nächsten zum Nächsten ohne schal zu werden, noch müde und morsch. Oder auch schwer und zerschmetternd und traurig ist es wie Menschen aus erster und letzter Zeit. Des Dichters und Gottes und heilig und macht glücklich wie Farbe, Raum und Musik. Ein Kristall, in dem die Begriffe funkeln und die Dinge aufleuchten und leicht den Schleier ihrer Geheimnisse heben. Geadelt auf ewig durch Christus, in dem das Wort ist Fleisch geworden. Und Eckart und Böhme fingen den ewigen Geist in ihm auf wie in Schalen aus Topas und Amethyst. Und Hölderlin sang in ihm das deutsche Gedicht. Keusch ist es und wehe, wer da verletzt und beschmutzt und ihm Gewalt tut. Hunde wie Muther hat es noch immer getötet[11]. Dann aber, wenn es synkopengebunden und im priesterlichen Gesange dahinwogt – dann öffnet es Pforten ins Jenseits und weiße und purpurne Straßen steigen hinan ins Unendliche ... Groß ist die dichterische Welt, vielleicht die vollkommenste und allseitigste Nachschöpfung der Welt der Erscheinung, deren Neuschöpfung im umfassendsten und kräftigsten Sinne des Wortes. Im griechischen ποιειν fallen «dichten» und «schöpfen» einfach zusammen. Und nicht umsonst bestimmte Gottfried Keller: «Poesie ist gesteigerte Wirklichkeit». Er hätte beifügen dürfen: innere und äußere Wirklichkeit. In der Poesie ist Musik, Malerei, Plastik, selbst Architektur durchlaufen. Der wahre Dichter hat Anteil an allem. Das Wort kann Melodie, Malerei, plastisches Ornament und Baustein des Satzes sein. Und so ist Dichtung im höchsten Sinne eine

von innen und außen her bestimmte Gegenwelt jener Welt der Erscheinung und – ästhetisch betrachtet – die Gesamtheit aller menschlichen Beziehungen und Verhältnisse im kostbaren Reife des Kunstwerks gebunden. Wenn wir aber die ganze Mittellosigkeit und Unmittelbarkeit der Poesie betrachten, so ist diese gleichsam der actus purus des menschlichen Geistes. Erst jetzt, in der unbewusst schaffenden und schöpferischen Energie, in der Seelengeisttiefe des Dichters schließt sich Welt der Erscheinung zum Kreise. Nun erst ist Mensch und Außenwelt, Sinn und Sein im Kunstwerk wahrhaft vermählt. Auch hier welch ein Weg! Von dem lallenden Tanzliede des Primitiven bis zu den Chören des Äschylos, von den germanischen Zaubersprüchen bis zum gotisch geschauten Lebensgedichte Dantes oder zum Schwingen und Singen einer Hölderlinschen Strophe und von da zu einem Gedichte von Stefan George.

Die Frage ist aufzuwerfen, wie treten Böcklin und Spitteler diesen außerweltlichen Erscheinungsmassen gegenüber. Welche Summe und welche Tiefe des Erleidens und Erlebens bringen sie ihnen entgegen? Sind sie nach alter Vorstellung Epiker, Lyriker, Dramatiker? Und was ist denn Epos, Lyrik und Drama? Haben wir es bei Spitteler und Böcklin mit *naiv* oder mit *sentimentalisch* Gestaltenden zu tun? Und weiter, wo liegt ihre Größe, ihr Unbedingtes und wo die Missverständnisse ihrer Kunst? Hier hätten die Fäden der Untersuchung wieder anzuknüpfen.

STOFF ALS BEWEGTES UND GESTALTETES

Böcklin und Spitteler treten den Erscheinungsmassen zunächst feindlich entgegen. Sie sind Idealisten, das heißt Woller. Nicht soll das Stoffliche unverändert durch seinen ästhetischen Gestalter hindurchwirken und höchstens im «Temperamentchen» gekühlt werden, sondern dieser als Wille, Seele, Idee durch den Stoff (Spitteler: *Olympischer Frühling*, Böcklin: *Toteninsel*). Noch ist Welt der Erscheinung nach einer sozialen, politischen oder geschichtlichen Seite hin abgebogen. Sie beruht in sich selbst und zugleich in der seelischen Bereitschaft ihres ästhetischen Gestalters. Sie schimmert im Zwielicht ihrer Erscheinung und verharrt in der Geborgenheit eines Elementar-Mythischen (Böcklins unhistorisches, unsoziales, zeitloses Bild; Spittelers unhistorisches, unsoziales, zeitloses Epos). Wo aber die geschichtlichen, sozialen und politischen Elemente aus dem Weltganzen sich verflüchtigt haben, da bleibt nur ein allgemeiner symphonischer Zusammenklang alles sinnlichen Seins bestehen. So gelangen wir zu Böcklins voraussetzungsloser Landschaft, zu jener schwingenden Raumseele, die oben besonders der Musik zugeschrieben wurde, zu einer Allwelteinheit, die Natur und anthropomorphes Fabelwesen in organischer Verschmelzung einfasst. Und so folgen wir Spitteler in eine ebenso überzeitliche und übergeschichtliche Weltenschau und Weltendeutung[12]. Zeitlos trotz allem Griechischen. Weder beim Dichter noch beim Maler haben wir es ja mit einer geschichtlichen Antike zu tun wie bei Winckelmann. Wir sahen schon früher: *griechisch, antik* bedeutet in unserem Falle allein: Licht, Höhe, Ferne, Perspektive, Austritt aus dem nördlich-zeitlich Befangenen, also ein allgemein nach den Lichträumen des Südens drängender, idealisierender Zustand der Seele und des Geistes.

Aus diesem Grunde sind Böcklins Flur- und Meervölker ästhetisch ebenso absolut und allzeitlich wie die nackten Menschen bei Marées. In gleicher Weise erkennen wir in Spittelers olympischen Gestalten nicht etwa historisch gefasste Götter- und Mythenwesen, sondern dichterische Gleichnisse des ewig Menschlichen[13]. Gleichnis nicht nur der Mensch, sondern die gesamte außermenschliche Welt der Erscheinung.

Diese Welt der Erscheinung, von allem Zufälligen, zeitlich oder örtlich Bedingten, Einmaligen befreit, ringt nach Ausgestaltung. Sie will menschlich durchempfunden und bewegt sein. Als Allerscheinung harrt sie ihres lyrischen, epischen oder tragischen Erlösers, ihrer Erlösung, denn geheimer Schöpfungsschmerz ruht in ihrer Tiefe.

In Spitteler und Böcklin beugt sich der Epiker zum Weltganzen. Urweltmusik ist in beiden. Um die Erscheinung wird ihnen bang und selig, also um Wirkungen, nicht um Ursachen. Denn was bedeutet die Welt dem Epiker? Doch sie schauen, sie erzählen, das Größte und Kleinste, insofern es sinnenfällig ist, in Bild und Dichtung zur Darstellung bringen! Episches Gestalten heißt ja, die Welt der Erscheinung sich an der Peripherie der Sinne abspielen lassen, als Welt der äußeren Tatsachen[13], als die Welt im Kaleidoskop, als ewige Wiederkunft des Geschehens bis ins Unendliche. Fülle des Geschehens, die Sehnsucht nach fernen Horizonten, Bedürfnis nach Höhenluft sind nach Spitteler für Epos und Epiker wesentlich[14]. Epos ist die Welt jenseits des Psychologischen, selbst des Charakteristischen, über alle « Wirklichkeits- und Vernunftschranken » hinaus, wenn wir dem Dichter glauben[15]. Wie sehr diese Welt des Epikers jenseits des Psychologischen steht, lehrte ein flüchtiger Blick auf das erhabene Epos (Homer). Dem Epiker kommt es nicht so sehr auf die komplizierten und tiefgelegenen Entwicklungsprozesse an, sondern allein – immer sei es wiederholt – auf die Welt der Erscheinung, auf den äußeren Tatsachenverlauf des Geschehens. Spitteler unterscheidet geradezu: hie Psychologie, hie wahre, große und erhabene, das heißt epische Poesie. Als Kennzeichen des Nichtepikers werden uns angeführt: « Lust an der Charakteristik, an der Seelenanalyse, also an psychologischen Problemen, an der Entwicklungsgeschichte des Helden, an der wohlmotivierten, logisch-vernünftigen «Erzählung»[16]. Gegen Psychologie verspüre der Epiker mehr als Gleichgültigkeit, nämlich Widerwillen[17]. Spitteler wie Böcklin wissen denn auch in ihrer Aisthesis nichts von einem seelischen

Geflechte und von innerer Begründung im Sinne Dostojewskis. Mit Nietzsche machen sie sich lustig über jede Seelenwissenschaft in Kunst und Dichtung. Schönheit und Schein ist alles. «Man dürfe nie sagen es *ist*, sondern es *scheint*», lautet kostbar ein Ausspruch aus dem Munde des Malers[18].

Und so bestimme ich um so leichter: Epos gleich fortlaufendes Geschehen, gleich Zustandsmalerei, in der jede Abstraktion sinnlich und jede Vergangenheit zuständliche Gegenwart geworden ist. Der Epiker zerlegt nicht; er schaut, handelt und läßt handeln. Es werde Licht und Bewegung! ruft er gebieterisch seiner Stoffwelt zu. Wie Poseidon aus dem Meere, taucht er aus den Urgründen des Geistigen, des Seelisch-Schöpferischen empor, Sinn wird Sein, glühende, blühende Maja, irisierend und oszillierend in Myriaden von Materialisationen des endlich-unendlichen Kosmos. Was kümmert diesen Epiker das Gefühl des Helden, der seinen Schild ergreift! Miene, Haltung, das Leuchten des Auges tun es ihm an und mit behaglichem Wohlgefallen wird er seine Phantasie auf dem reich verzierten Schilde ruhen lassen[19]. Lieber ist ihm der Krieg als die Ursache zum Kriege und im Krieg am liebsten der Zweikampf, seine anschaulichste und persönlichste Form. Nein, dieser Epiker ist nie Psychoanalytiker. Eine Ursache zur Tat ist entweder durch den äußeren Verlauf der Handlung gegeben, das Seelische, Motivhafte oberflächlich und durchsichtig, oder überhaupt nicht sichtbar und verstehbar, oder Ursache und Tat fallen in eins zusammen. Genau besehen, Märchentechnik. Die Quellen der Verjüngung fließen, die Felsenkammern öffnen sich und die Geister gehorchen ohne ein sichtbares Warum. Es wird höchstens zurück geahnt durch die Fülle der Erscheinung, durch den Rhythmus des Geschehens auf den Urgrund alles Seins. Die mit den Sinnen greifbare Außenwelt wird ins Licht gehoben, bis sie leuchtet. Es ist ein seliges Schauen in die Äthermassen des Raumes, über schimmernde Flächen und Horizonte hinweg. Nochmals: der Dichter wird zum Maler und Musiker, der Maler zum Musiker und Dichter. Böcklin läßt seine Landschaft in einem wahren Sprühglanze sich erzählen und dichten. Spitteler wieder überkleidet seine oft so gedankliche, dichterische Welt mit allen Farben der Böcklinschen Palette. Auch hier gilt: «Mein Werk ist Böcklin und Klinger mehr verwandt als irgendeinem Dichter».

Gemäß einem epischen Grundgesetz wird Zeichnung des Inneren ersetzt durch Zeichnung des Äußeren, durch die Charakteristik. Charakteristik aber ist noch keine Psychologie. Ein Mißverständnis, dem auch Spitteler und Burckhardt verfallen[20]. Charakteristik haftet ja nur an der Erscheinung, an der Oberfläche, arbeitet mit Klumpfuß, Bart und Buggel. Sie ist ja das wirksamste Mittel epischer Anschauung und ersetzt dem Alemannen geradezu, was man im Sinne Dostojewskis Psychologie und Psychoanalyse nennen könnte: das Zerreißen, Zerlegen, Betasten und Beleuchten der seelisch geistigen Innenwelt bis zum kleinsten und letzten Bewusstseinsfetzen, bis in die tiefsten Schächte des Unterbewussten und Triebhaften hinab[21]. Charakteristik ist alemannisches Urgut. In welchem Maße, wäre bei Gottfried Keller zu lernen, Meister und Vorbild darin für jegliche deutsche Dichtung. Spitteler und Böcklin charakterisieren meisterhaft. In dieser Fähigkeit ruht ihr Realismus. « Drastische Charakteristik », meint Grabowski und weist auf Böcklins *Kreuzabnahme*. Man ergötze sich an des Dichters Schilderung vom Hunde Cerberus im *Olympischen Frühling*, des Pfauenwirtes in *Conrad der Leutnant*, des Statthalters in den *Mädchenfeinden*. Oder man besehe sich den *Kritikus* Böcklins, die Sandsteinmasken, die Wehgestalten auf dem Bilde *Krieg* und die köstlichen Burschen im *Spiel der Wellen*.

Nun hat gerade Spitteler das Wort vom Seelenhochmut neu geprägt und in *Prometheus und Epimetheus* eine eigentliche Seelendichtung gegeben. Aber was bedeutet hier Seele, wenn nicht stark sein, schön sein, sich selbst sein! Wenn nicht überbetonte Persönlichkeit, Wille zur Macht, knirschender Eigentrotz, apollinisch-dionysisches Übermenschentum! Sonstwie sind die seelischen Geflechte in Spittelers Dichtung eher grob gesponnen. Paukenflegelpsychologie! In den *Mädchenfeinden* auch gar frühreifer Ton der Kinder, die Hüttenszene mit dem genialischen Narrenstudenten erweckt psychologische Beklemmung. Die Cathri in *Conrad der Leutnant* ist in ihrer halbpsychologischen Herausarbeitung unerträglich und völlig verfehlt; die Jucunde in gleicher Erzählung nicht weniger. Musterbeispiele von falscher und schiefer Psychologie. Alles ist viel zu nahe gerückt, zu unmittelbar und plötzlich, übersetzt und zu laut betont. Und abzusehen von all den psychologischen Widersprüchen in Rede und Gebaren der olympischen Götter[22]. « Schöngetüme », die auf wenige Schritte nur noch als ausdruckslose, leere sinnliche Erschei-

nung wirken. Nicht anders bei Böcklin. Seine Menschen sind seelenlose, schöngetane, einer bestimmten Stimmung entstiegene und eingefügte Elementarwesen, Staffage, typisierte Geschöpfe, überall und nirgends zu Hause. Das haben wir hinzunehmen, wofern es der inneren Einheit eines Bildes entspricht. Aber im Porträt wirkt dieses Typisierte, Seelenlose, eben «Böcklinsche» widerwärtig; es zeugt von einer unerträglichen Oberflächlichkeit in seelischen Dingen. Statt Porträts Fabelgeschöpfe, die einer zugehörigen Landschaft entlaufen sind. Die weite heidnische Flur hat sich erhoben zu unbestimmten Gestalten und diese zu unbestimmten Gesichtern. Und doch beginnt das Leben eines Antlitzes erst dort, wo der Maler es verlassen hat. «Man erkennt ihn (Böcklin) auf den Porträten kaum wieder», kritisiert auch Adolf Frey[23]. Auch bei Spitteler noch keine Köpfe, keine Gesichter, immer nur Worte und Bewegungen, die um ein Antlitz kreisen wie Vögel um die Verlorenheit eines Turmes.

Allein es gibt nicht nur eine Psychologie des Dargestellten, sondern auch eine Psychologie der Darstellung, der Wirkung auf Leser und Beschauer. Hier beginnt das Psychologische bei Spitteler und Böcklin: in der Behandlung des Materials (Sprache, Farbe) zum Zwecke ästhetischer Wirkung und Beeinflussung. Ein Psychismus, den Richard Wagner am weitesten ausbildete. Dem wir bei Maler und Dichter großenteils die Farben- und Wortgebung verdanken. Wir beginnen zu ahnen: wie bei Wagner gewisse Klangfiguren, so üben bei Böcklin bestimmte Farbwerte, bei Spitteler bestimmte Wortfunktionen ihre aufreizende, betörende und verführerische Wirkung aus beim genießenden Betrachter. Es beginnt die Macht des Symbolischen!

Wenn aber Epos bedeutet: alles in Anschauung, Handlung und Bewegung umsetzen, die Welt hinzunehmen als Geschenk der Sinne, als schönen Schein, als Summe alles äußeren Geschehens, als Welthöhe und olympisches Distanzgefühl – dann besitzen wir in Böcklin einen ausgesprochenen epischen Maler, den größten wohl neben Delacroix, den das 19. Jahrhundert uns geschenkt hat. Und in Spitteler vielleicht den bedeutendsten Epiker der Jetztzeit. Der Dichter selbst läßt uns ja nicht im Zweifel, wohin er gehöre. Mehr als einmal verrät er uns

seine heimliche Liebe zum Epischen. Mit Leidenschaft tritt er gegen die Anschauung vom «verbotenen Epos» auf[24]. Er zählt die Kriterien der epischen Veranlagung und ihres Gegenteiles an den Fingern ab und unterscheidet mit Schärfe und Bestimmtheit, was Epos ist, was nicht. Ich wüsste auch keinen Dichter, der seine eigenen epischen Rezepte besser befolgt hätte, keinen der Neuzeit, bei dem Anschauung und Tat, Gedanke und Anschauung so unverzüglich in eins gesetzt werden oder werden sollten. Das bedeutet ja gerade nach Spitteler das königliche Vorrecht des Dichters. Und mit dem epischen Urtrieb in Spitteler hängt in erster Linie seine unersättliche Lust am Vermenschlichen, Allegorisieren und Symbolisieren zusammen. Die Welt ist Aufruhr. Die Massen geraten in Bewegung, es beginnt die Genialität des Barock[25]. Die motorische Energie epischer Einbildungskraft droht das Festeste und Letzte aus den Angeln zu heben, ein Motiv peitscht das andere, die elektrischen Vibrationen der arbeitenden, unter dem Hochdrucke der Ekstasen, Intuitionen und Inspirationen stehenden schöpferischen Willenskräfte spannen die epischen Gedichte und durchschüttern sie wie das «unablässige Schauern» das unterirdische, schnaubende Verließ des Uranos. Alles handelt, bewegt sich, regt sich, räuspert sich, schneuzt, spricht, lärmt, wird persönlich, menschlich, wird Wesen, Geschöpf, Gesicht, Fuß, Bein, Zunge, Rumpf, Aug und Ohr: Die Wolke spricht ... die Wogen gleiten Hand in Hand mit fürchterlichem Angesicht und aufgesperrtem Maul ... die Dinge merken auf und fragen ... das Gebet wird Bote ... die Schar der Gedanken stiebt auseinander ... Gedanken springen vom Wege ... da ist ein Federwölklein pfiffigen Gesichts ... ein Gärtchen Himmelsflur erklärt sich ... des Nebels neidischer Zahn frisst Farben... Farben sind vom weiten Wege matt, mit geistverlassnem Aug' und krankem Antlitz ... ein Fels schreit: halt! ... und ein Wagen schöpft Atem vor dem Gipfel und steht und sinnt und überlegt – Hunderte von Beispielen ließen sich finden und anfügen.

Ferner: Nicht als Vollendung und Ganzes zeigt uns Spitteler die Welt, sondern er lässt sie in epischem Übermute stückweise erstehen, vor unserem Auge erschafft werden; alles sammelt sich zum Bilde, was die Palette einer Landschaft an Farbe, Form und Klang zu bieten vermag:

«Ein Büschel Angesichter, frisch und lebensfroh,
Gefolgt von Schultern, Armen, Hüften ebenso ...»

Oder die klassische Stelle im *Olympischen Frühling*, wo Artemis vom Sonnenwagen herab die Welt als vorweg sich gestaltendes Wesen zur Schau empfängt:

« Da lief die Welt ihr nach und rief zu ihr empor:
« Was magst du? Wähle ohne Ziererei und Scham!
Ich habe aller Dinge War in meinem Kram.
Sag an: Willst du vielleicht Gebirge? » Sprachs und warf
Sie kettenweise hin. « Sind Fluren dein Bedarf?
Da nimm sie! Willst du Städt' und Dörfer? Flüss' und Seen?
Ich hab's zu Hunderten. Schau her, da kannst dus sehen ».
Und tollen Laufes taumelten, mit Blust beladen,
Vorbei die Hügelreihen, hingemäht in Schwaden.
Indes dahinten, links und rechts, im Gegenzug
Bedächtige Wälder gingen mit dem Wagenflug ...»

Und später wird die vermenschlichende Behandlung eines Flusslaufes zeigen, wie Spitteler die Natur ununterbrochen zum epischen Mittun zwingt und gewinnt. Bewegungszusammenhänge, die eine ganze Flur, einen ganzen Gesichtsraum mitreißen.

Nicht anders verhält es sich mit Böcklin. Seine Landschaften sind lebendige Geschöpfe, sie beginnen bei näherem Zusehen zu handeln, zu denken, zu dichten, zu sprechen, zu singen; Farben brechen schreiend, jubelnd aus, sie reißen Mittelgründe ein, stufen Hintergründe, wecken Unaussprechliches, tragen sinnliche, bestechende, schwerblütige Melodien von dannen. Es stehen die Linien auf zu kühnen Überschneidungen, säulen in Parallelen Übernatürlichkeit zu den blauen Metallmassen der Himmelsgewölbe, geben immer wieder neue Erlebnisse, sammeln sich zu schlagenden Flächen, zu Gebärden: groß, äußerlich, episch, aufrührerisch vom Menschen bis zum Baum. Epik, die aus einer bestimmten Stimmung herauswächst zur unbegrenzten Welt der Elementarwesen, zu Wolken-, Wind- und Erdgeistern. Urgermanisches Phantasiegut. Bei Böcklin und Spitteler. Missbrauch des Symbolischen, der Farbe, der Sprache zu epischen Zwecken. Und wieder und immer wieder von neuem.

Wo immer wir die Dichtung Spittelers aufschlagen, sie ist Epos schlechthin. Es entfaltet sich eine Welt von unerschöpflichem Reichtum an epischen Motiven, Einzelhandlungen, Sondergebilden innert und neben dem epischen Hauptstrome. Im zweiten Teil des *Olympischen Frühlings*

weiß der Dichter sich kaum zu fassen. Der bunte Fächer epischer Schau droht jede tiefere Absicht aufzuheben und jede Einheit zu sprengen. Mythos, Sage, Legende und Märchen tragen die Fülle des Anekdotischen. Alle Tore der erzählenden Phantasie sind geöffnet. Die Weltbühne donnert und zittert von Zweikämpfen, Wettkämpfen, von Heldentum und Aufruhr. Weit abseits vom strahlenden Mittelpunkte des Olymp dichten die Götter ihre Abenteuer und Individualitäten. Gedankendinge möchten noch an den fernsten Vorgebirgen der Anschauung aufgefangen sein. Tiefsinnige Visionen schwingen sich in Weltenräume, bauen Jenseitsländer, reißen Sonnen und Sterne mit, schweben durchsichtig auf als Mythengebilde und zart wie buntschillerndes Geweb aus Licht und Äther. Hohe Zeit für Götter und Leser, ein Weltenfrühlingsfest, Relief an Relief, Fries an Fries, das Thema zyklisch und wechselnd geordnet wie in klassischer Musik, Hymnus der eigenherrlichen Persönlichkeit und von der Welt des schönen Scheines in immer neuen Varianten gerundet. Der Dichter wird Sänger, der Sänger Seher und der Seher eben zum Epiker im uralten Sinne des Begriffes. Die Welt ist ein optisches Geschenk nach allen Richtungen und Zonen. Vom Startplatze der dichtenden und denkenden Phantasie aus ziehen immer neue Entwicklungsstraßen des äußeren Geschehens dem Fluchtpunkte selbständiger Lösung zu. Das Gelichter der Einfälle läuft mit. Bedachte und unbedachte Pfade biegen aus in die Sonnenlustbezirke des Idyll und des Genre. Weißwo mag diese epische, äußere, anekdotische Handlung zur Ruhe kommen. Sie wird aufgehalten in der hochpathetischen, dramatischen Gebärde oder verklingt in den weichen Lyrismen getragener Stimmung:

Der Mond schwieg durch die Nacht und Weltgeflüster floß ...

Auch bei Böcklin entfaltet sich epische Kraft am reichsten im Anekdotischen. «Es war einmal», könnten seine Bilder episch einleiten wie Märchen. Syrinx flieht vor Pan, Pan erschreckt den Hirten, der Kentaur entführt die Nymphe, Wanderer jagen durch die Felsschlucht, Seeräuber überfallen eine Burg, Furien verfolgen den Mörder, Charon setzt die Toten über, Ruggiero befreit Angelika, Priester wandeln durch heilige Haine, auf der Brücke kämpfende Ritter, über ideale Landschaften schreiten weibliche Schöngestalten, der Heilige predigt den Fischen,

Francesca und Paolo sausen durch den Höllenkreis, über die Zinnen der Stadt fegen apokalyptische Reiter und hinter dem Pestdrachen stürzt das Leben einer Gasse zusammen. Satt geht es an der Historie vorbei. Die Welt ein episches Schauspiel, ausgebreitet in epischer Herrlichkeit, der Kosmos in unaufhörlicher Wandlung, das Anekdotische geboten durch Mythos, Legende, Sage und Märchen wie bei Spitteler. Die großen Epiker der Weltliteratur sind Lehrmeister und geben Vorbilder: Homer, Vergil, Dante und Ariost. Ariost, der Liebling des Malers wie des Dichters. In der Neigung zum Dritten zeigt sich am hellsten die eigene Verwandtschaft. Wir spüren, wohin der Ton des Auges und der Seele geht. Landschaft und Epos! Alle gestaltenden Instinkte des Alemannen verraten sich. Das Heiligste wird dieser epischen Urlust zum Opfer gebracht: Götter und Menschen, Ewiges und Zeitliches. Die Dinge stöhnen, brennen, bersten, sie wollen, sie können nicht mehr. Satire, Derbheit, Drastik und Humor bestimmen Bild und Handlung mit. Wenn die Leidenschaften sich stauen, dann nahen die «großen dramatischen Momente», das Ozon des Gewaltsamen flutet in den Seelenraum, die epische Welt der dritten Person, des *Es*, wird auf Augenblicke verdrängt durch die dramatische Welt des *Ich* und *Du*. Die Gebärde überspannt sich und greift Besitz von der letzten flüchtigen Handlung. Die Welt ist jetzt im höchsten Maße Skena: hier Odysseus, dort Kallypso oder der Dialog der Geschlechter. Die Gestalt am Meeresgestade (*Villa am Meer*) rezitiert düster den Monolog des Schmerzes, der Trauer, der Sehnsucht, der Einsamkeit. Priester schreiten psalmodierend und melodramatisch zu den Altären ihrer Götter. Das epische Geschehen ist übergroß in die Nähe gerückt und belegt uns mit den Spannungen dramatischer Zustände und Gegensätze. Oder die heroische Haltung erlahmt wie bei Spitteler, epischer Aufruhr und tragisches Pathos glätten und beruhigen sich in der versöhnten Welt des Idyll. Oder gestaute Ballung löst sich, verweht und verklingt auch hier als Sang und Schalmei im weichen Waldgebüsch lyrischer Stimmung.

Denn Epos enthält beides: das Lyrische und das Dramatische. Der wahre Epiker ist Dichter im weitesten Umkreis des Wortes. Er trägt die Maske der tragischen Muse wie die Flöte der Euterpe. Epische Handlung kann sich in die feinste seelische Allstimmung hineinverflüchtigen oder zur starren Größe des Tragischen anwachsen: Spittelers Höllen-

fahrt des Kronos und Böcklins *Krieg*. Aber immer nur in Augenblicken, in den entscheidenden, wirksamen Augenblicken wird uns die Welt zur Bühne. Und nicht ohne Gefahr, wie Böcklin und Spitteler mehr als gut zeigen. Denn der epische Dichter darf nicht stehen bleiben. Er darf nicht wie der Tragiker diese Welt nur egozentrisch gestalten, in großen Umrissen, vergröbert und als szenischen Kreis um die bestimmende Mitte seiner eigenen und um die Persönlichkeit des Helden legen. Drama ist beschleunigtes, in Zeit und Raum aber beschränktes Geschehen. Eine rascheste Genesis der Tat vom Konfliktsgrunde aus. Epos aber, wie wir sahen, fortlaufendes Geschehen an der Oberfläche. Der Epiker wandert in ewigem Schaffen und Zerstören der Ferne zu. Er reiht im Halbrelief Figur an Figur, wo der Tragiker in scharf umrissener Rundplastik meißelt. So ist es bei Spitteler und Böcklin. Ihre Epik stellt uns nichts anderes dar, als den ewigen, in steter Wandlung begriffenen Kosmos. Kosmos als Erscheinung und Pantheos.

Fassen wir nochmals zusammen! Wir erkennen: Stoff als Bewegtes und Gestaltetes und, wie Meißner vom *Olympischen Frühling* sagt, « in sich begründet, also episch » bei Spitteler wie bei Böcklin. In beiden Fällen umfängt uns der tausendfache Abglanz des epischen Geschehens. Epos schlechthin ist Böcklins heroische Landschaft samt Farbengebung, die animalische Daseinslust seiner Flur- und Wasserwesen. Epos durch und durch die dichterische Welt Spittelers, die im *Olympischen Frühling* zerfällt in einen unerschöpflichen Reichtum nebeneinander herlaufender Einzelepen. Epos und Welt der Erscheinung in der farbigsten Fülle des Kreaturhaften. Eine epische Welt, die sich nährt und hält durch den Götterquell des Mythisch-Weltanschaulichen. Gewollt und gesollt! Denn so ganz können weder Spitteler noch Böcklin auf jenen Boden des naiven und gläubigen Homer zurückkehren. Zur Welt der Erscheinung tritt vertiefend, zersetzend, begriffsbestimmend die bewusst fühlende Seele und der bewusst wissende Geist des modernen Menschen. Daher ist Böcklins *Toteninsel* oder Spittelers Urweltschau in den großen Epen so modern wie nur je etwa Menzels *Walzenwerk*.

MYTHOS

Wesen und Gehalt

Ich bin mir der Schwierigkeit bewusst, Mythos vom Standpunkt des christlichen Weltgefühls zu betrachten. Deshalb bewusst, weil es mir nie gelang zu sagen: hie christliche Offenbarung, hie Mythos. Das heißt, auf der einen Seite wirklich und wahrhaftige Urwahrheit, auf der andern Seite leeres Gedicht und Gesicht. Als dürfe und könne das, was Mythos ist, und das, was christliche, dogmatisch gehaltene Glaubenssubstanz ist, sich nie und nirgends berühren. Ich glaube im Gegenteil, dass das Christentum, dass die Kirche ohne die strahlende Wunder- und Lichtwelt des Mythischen auf der Stelle in den nackten, frostigen und rationalisierten, engen und öden Betsaal irgendeiner Puritanersekte zusammenschrumpft. Aber weil mir wiederum Mythos nur Abbild und Sinnbild ist jener Ursubstanz, die aufgerichtet wohnt hinter allen alten und großen Weltreligionen, ja noch hinter dem flüchtigsten Religionspartikel einer letzten Spiritistengemeinde, so sei Logos jeglichem Mythos vorangestellt. Logos als Sein, nicht als Bild, welches erst die Offenbarung von Sein und Wesen geben soll (Sinn-Bild); als Sein alles Seins, als das Urerste und Urinnerste; als das Sein, das sich selbst ist und sich selbst setzt von Ewigkeit zu Ewigkeit, als Endursache und als Endziel alles Religiösen und alles Mythoshaften zugleich. Logos und Seele wie zwei polare Werte gesehen, so mutet Mythos an wie die Verbindungsstrecke beider. Ein anderer Vergleich: Mythos ist der zurückgeworfene Widerhall des in der Seele lebendig gewordenen Logos. Oder Mythos ist die Projektion, die Entfaltung des Logos in der Geist- und Sinnenseele des Menschen, wie im geschehenden Kosmos. Nein, niemals würde ich wagen, Christus als Mythos zu deuten. Niemals, solange mir seine Logosteilhaftigkeit, das ist sein Gottmenschentum, seine Mittlerschaft, seine Urständ zur

Herrlichkeit der Herrlichkeiten unverbrüchliches Glaubens- und Geistesgut ist. Die andern mögen es tun! Die großen und dunklen Geister des Jahrhunderts, die Stigmatisierten in Luzifer, die Adepten der Schlange, des fünfzipfligen Sternes, des ehernen Ringes ewiger Wiederkunft. Sie mögen von einem Mythos Christi reden wie etwa von einem Mythos Nietzsche. Mir aber ist Christus immerdar jenes Wesen, das kraft seiner Gottesnatur jeglichen Mythos in die Tiefen seines Logos zurücknimmt.

Die Gärten des Paradieses sind verdorrt, die Quellen des reinen Schauens verschüttet, der tiefe Schöpfungsfriede ist dahin. Feindlich und unbegriffen streben die Dinge auseinander. Etwas Unfassbares, unendlich Trauriges, eine kosmische Tragödie muß geschehen sein. Das Böse und das Gute sind in die Welt gekommen, Schuld und Verwünschung. Es beginnt das namenlose Trauerspiel der geschichtlichen Menschheit[26].

Vor das Weltganze tritt der urtümliche, sich kaum bewusste Mensch. In seinem Geiste herrscht die Dämmerung der Höhle, des Waldes, der Erdgrube, die zu verlassen er eben im Begriffe steht. Noch lebt etwas in ihm von der magischen Kraft früherer Menschheiten und einer direkteren Wesensschau[27]. Noch ist er ein «dämonisch-natursichtiges» Wesen, besessen von Magien und Dämonien, die er abstößt und sinnbildlich realisiert findet in einer schrecklichen Tierwelt, nach Dacqué entstanden aus der Abspaltung eigenen Wesens[28]. Erschüttert und voll Drang und Grauen sieht er um sich die Wunder und Rätsel der Schöpfung: die Helligkeit des Tages, das brauende Dunkel der Nacht, das Feuermysterium der Sonne, der Wechsel der Monde. Wirken und Sprache der Elemente, Werden und Vergehen alles Lebendigen. Berg, Wald, Fluss und Meer sind die Grenzen seiner Weltvorstellung; hier beginnt die Ewigkeit. Mehr als Weltganzes ist alles Weltgeheimnis. Weltgeheimnis, durch welches wie aus Urabgründen verworren und dumpf das Ahnen vorzeitweltlicher Zustände und das spärliche Licht einer Uroffenbarung durchbricht. Da geschieht aus den Fernen verwehter Rückerinnerung, aus den erschlossenen Urgründen und dank eines magischen Schauens dem Menschen die Antwort dessen, was unfassbar vor seinen Sinnen und in seiner Seele sich ausbreitet und abspielt.

Diesem Überhobenen und drohend Feindlichen ist die innere Welt entgegenzusetzen. Sie hat an der äußeren Klarheit zu gewinnen. Es soll

die gesamte Welterscheinung in der eigenen Vorstellung belebt und erlebt werden. Unendlicher Reichtum und endloses Wechselspiel der Beziehungen! Es wird dieser Frühmensch nicht aufhören, dem Drängen seines ausschauenden Geistes nachzugeben. Immer und überall wird er eine Deutung nach Zweck und Wesen der Welterscheinung wie seiner selbst vornehmen. Wie Gilgamesch wird er in den Augenblicken schwerster Qual und Erschütterung und äußerster Spannung die Frage nach den letzten Dingen, nach dem Sinn des Daseins und von Tod und Leben zu den Göttern, zu den Sternen hinauf und in den unendlichen Raum hinausschreien. Diese Weltendeutung aber wird um so tiefer und ernster vorgenommen, je unbefangener und unverbildeter der deutende Geist ist. Noch besteht keine Scheidung zwischen Glauben und Wissen. Noch drängt sich kein abstrahierender Verstand zwischen Natur und Seele.

In seiner ahnungsreichen seelisch-sinnlichen Unmittelbarkeit wittert der frühe Mensch überall Schöpfungsmorgen. Wie er selbst Sinn und Seele ist, wie die Ausdrucksformen dieser Seele zuerst in Tanz und Kult bestehen mögen, so wird Natur, Welt und Kosmos ihm allein Gewand und Aussprache seines Gottes, seines obersten Wesen irgendwie. Alles wird zu diesem «Höheren» und «Ungefassten» in Beziehung gesetzt. Wie Varuna dem Inder tritt es ihm überall entgegen, im Größten und Kleinsten, im Weltenmeere wie im Wassertropfen, größer als das Größte und kleiner als das Kleinste. Sein Prachtsgewand ist der Himmel, sein Odem der Wind, sein Auge die Sonne und seine schlummerlosen Späher die Sterne. Das ist ein Weg, wie Mythos entstehen mochte. Und nun ist er Symbol, Verkleidung und Einkleidung jenes allwaltenden Logos. Und das ist sein Allerallgemeinstes. Darum reichen sich in tiefsinniger Übereinstimmung alle alten Kosmogonien und Theogonien die Schale ihrer ursprünglichen Übereinstimmung und Zusammengehörigkeit.

Aber auch als reine Naturdeutung wird Mythos nun Symbol. Hinter dem rohen Formgefüge seiner Ur- und Bildhaftigkeit verbirgt sich das trächtige, verheerende Mysterium der in alle Unendlichkeit sich zeugenden und sich vernichtenden Natur und aller kosmischen Geschehnisse und siderischen Dinge. Dann geschieht vielleicht, dass ein Natursymbol statt Hülle Inhalt, statt Bild religiöser Eigenwert, Gott selbst wird und dieser bald Weltlicht, bald Weltfinsternis, Untier und Menschenverschlinger. Nunmehr gilt, was vom Aberglauben, dem Vorgang der Natur-

vergottung verwandt: die ursprüngliche Idee eines Mythos ist auf Abwege geraten. Wir sprechen vom «blinden», «schielenden» und «verstimmten» Mythos. Er wird reines Spielzeug der Phantasie, Trug, Dichtung und Ausgeburt ... Aber auch jetzt sei nicht das Schlimmste gedacht. Es ist ja der Urmythos selbst, dessen Lückenhaftigkeit die mythenschaffende Phantasie auf Abwege lockt. Wie mächtig gerade der «degenerierte» Mythos Geist und Gemüt ergreifen kann, zeigen die Elementarmythen der alten Germanen und der Schöpfungsmythos der Perser. Wir sehen, wie ein Urmythos erst in seinen Entartungsformen so recht erklingt und funkelnd erstrahlt. Er gleicht dann jenen sagenhaften Mythenbäumen, deren Wurzelwerk, von unsichtbaren Lebensströmen gespeist, im kargesten Erdreich einer Uroffenbarung gründet, indes die allgewaltige Krone wie ein Wunder von Blust, Blatt und Frucht im Äther der Phantasie erschimmert. Das muss wohl so sein. Denn wo Phantasie Mythos schafft, wird sie nie auf dem Boden des Gegebenen stehenbleiben. Das wäre mir eine schmale und kümmerliche Phantasie.

Und nicht zu übersehen ein Letztes: den Helden und sein Mythos. Einer der besser ist, kühner und größer, ein Erleuchteter und Erfüllter hat in einer fernen Vergangenheit die Eigenschaften des Helden gezeitigt. Er, der Heilige, der Edelmensch, der Maß-gebende steht sichtbar am Anfang einer völkischen Entwicklung. Mit dem Volksganzen hat er den Weg aus einer dunklen Vorzeit genommen. Und von ihm gehen immer wieder Völkerschicksale aus in fernste Zukunft. Noch lange zieht sein Riesenschatten warnend und betreuend neben einem Volke her. Und wehe einem solchen, das seinen Helden verlor! Es hat seinen Schatten, seine Seele, vielleicht seinen Sinn verloren. Denn am Ende scheint es, als ob die Lebensstraße, die ein Volk zu gehen hatte, prophetisch vorgedeutet war. Wie der Greis in seine Kindheit wird es auf die erhöhte Idealität dieses seines Helden zurückblicken. Es wird nie aufhören, ihn mit den eigenen Seligkeiten, Schmerzen, Träumen und unerfüllten Hoffnungen auszustatten und ihn über sich selbst hinauszuheben. Modern gesprochen: im Helden eines Volkes hat sich dessen Wunscherfüllung vollzogen.

Und nun zurück! Ich sprach von Ahnung und Offenbarung. Sie sind die heiligen Quellen eines jeden Mythos. Durch sie empfängt er seine Raumtiefe. Von da wird die schöpferische, «kosmogonisch»-mythische

Phantasie ihren Ausgang nehmen. In diesen unerforschlichen Seelengeisttiefen mag sich beim Frühmenschen der Vorgang der Namensgebung abgespielt haben. In diesen Tiefen mag die Geistseele das Wesensinnere aller Daseinsformen ergreifen und als Geheimnis aller Geheimnisse, als Sinnengeistspiel, als Symbol, als Wort und Bild den Kreislauf des geistigen Lebens antreten lassen. In dieser Zwielichtstimmung wohnt Mythos. Hier ragen die Vorweltgebirge des Ewigen auf und es schreiten die grauen Urgestalten zeitloser Götter vorüber. Nur noch um die Breite eines Haares sind jetzt «mythisch» und «mystisch» voneinander getrennt. Noch mehr, es gibt überhaupt keinen Mythos ohne diesen Grundbestand des Mystischen und Übernatürlichen. Das ist: ohne jene seelische Urkraft, die jedem geistigen, schöpferischen, religiösen Akte zugrunde liegt. Ohne dieses stete Aufmerken nach den Höhen des reinen Geistes und Schauens, ohne diese mystische Logosspur, ohne dieses süße Flüstern, dieses Ewige in uns, kurz ohne diese metaphysische Grundwesenheit unserer Seele wäre Mythos nicht mehr als leerer Schall, lautlos in den Tiefen unserer Tiermenschheit verhallend.

Auch so entstand Mythos. Und damit beginnt die Frage nach seinem wahren Wesen. Damit auch Spiel und Kampf der Meinungen. Diesen nachzugehen, kann hier nicht der Ort sein. Das aber erkennen wir sofort, dass Mythos, den ich als Widerschein des Logos bezeichnete, nun einfach in die Systeme der Weltanschauungen hineingezogen und zwischen ihnen hin und her geworfen wird. Wie dieser Mythos den einen leere Fabel bleibt[29], den andern symbolische Verschleierung einer Uroffenbarung, einer Urweisheit, sich enthüllend in den esoterischen Mysterien alter Priesterschaften, Kulte und Eingeweihter[30]. Wie Mythos in die zehntausend Wandlungen und Verwandlungen des Natursymbolischen zerfließt[31]. Wie er seine Bestimmung erhält bei den Euhemeristen als Welt- und Heldengeschichte[32], bei den Psychisten als Seelenkunde[33], bei den Philologen als Etymologie[34], bei den Ethnologen als Folklore[35], auf den Seziertischen der historischen Schule als säuberlich geschundenes, geputztes und gestutztes und erledigtes «Prähistorikum» und «Ahistorikum»[36] und noch jüngst bei Bethe als primitive Philosophie[37]. Nie ein Ganzes, immer nur das Eine oder Andere. Und das ist der Fehler. Warum nicht so sagen: Mythos ist Philosophie, denn er ist Weltendeutung; Mythos ist Frühgeschichte, denn an seinen Randgebieten steht die halb-

historische Saga; Mythos ist Seelengewächs, denn ohne seelische Substanz und Energie kein Mythos; Mythos ist Symbol, denn der ewige Geist enthüllt sich in der Lichtwelt des Bild- und Lauthaften; Mythos ist Naturwissenschaft, denn hinter dem lakonischen Urtum seiner Symbole verbergen sich die kosmogonischen Prozesse; und Mythos ist Religion, denn noch im entartesten Mythos spüren wir ein Tröpfchen Logos. Selbst Fabel mag dieser Mythos sein, Gleichnis und Dichtung, denn er hat das Märchen, die Allegorie und das Epos auf seinen Schoß genommen. Er ist ein Gesamtes, das sich entfaltet in drei Wirklichkeiten. Mit dem Absoluten verknüpft seine Logoswirklichkeit, mit Natur und Kosmos seine Weltwirklichkeit, mit Seele und Geist seine Menschenwirklichkeit. Nach Schelling ist der mythologische Prozess ein theogonischer Prozess, wodurch Gott im Bewusstsein erzeugt wird[38]. Die ganze Inhaltsweite des Mythischen besehen, wer möchte diesen tiefsinnigen Gedanken von sich weisen? Wer möchte Dacqué widersprechen, dem die Mythen zu magisch geschauten « Sagen » geworden sind. Sagen, welche von der Frühgeschichte der Erde und Menschheit berichten. Daqué, dem Mythos gleichsam den Vorgang darstelle, den der Mensch erdgeschichtlich vom Zustande tierhafter Naturdämonie durchläuft bis zum letzten Ziele eines schauenden Mit-Gott-Einsseins[39]. Wer ist nicht dankfür Joseph Wyß' erneute scharfsinnige und wissenschaftliche Bestimmung des Mythos-Begriffes[40]. Wer sähe nicht ein, dass Bonus den Begriff Mythos als einer religiösen Aussprache wesentlich erweitert hat?[41] Dass dieser selbe Begriff bedeutsam vertieft wird, wenn Uehli die Geburt der Individualität aus dem Mythos fast mehr als tiefsinnig feststellt[42]. Oder wer wird heute nicht wenigstens mit Oswald Spengler dem Mythos Magie, das heißt innere Gewissheit zuweisen?[43]

Niemand! Denn Mythos ist gerade eine solche Magie, die den Menschen befähigt, nach vorwärts, nach rückwärts die Dinge der Wirklichkeit in einem höheren Zusammenhange zu sehen. Aber nicht nur Magie. Vielmehr eine dumpfe, wenn man will, sicher eine dämonische, eine religiöse, eine ewige Urkraft in Mensch, Volk und Menschheit. Eine Kraft, die um jeden Preis sich ausspricht, sich inkarniert, sich außer uns ins Objektive stellt, das heißt sich erlöst. Eine Kraft und nicht nur eine Biographie, eine Fabel, eine Zugabe der Dichter, ein Natursymbol; eine Wahrheit, nicht nur eine « Bedeutung ». Mythos ist eine Inkarnation aller Triebe,

aller Einsichten und Spannungen, aller Wünsche und Willen, aller kosmischen, natürlichen und übernatürlichen Strebungen, aller Bindungen und Zustände, welche immer die Einzelseele wie die Kollektivseele ausstößt, um sich darin wie in ihrem Widerbilde zu hören, zu erkennen und bewusst zu werden. Dann steht allerdings der Mythos als ein nur «historischer» Begriff in seiner ganzen Nacktheit und Lächerlichkeit vor uns[44]. Ein solcher Mythos, wie ich ihn verstehe, ist übergeschichtlich geworden. Er beschränkt sich nicht mehr auf eine bestimmte, einmal dem Menschen eignende Fähigkeit, Götter zu erfinden und Helden zu erzählen. Er ist ewig. Er wird solange mit den Menschen gehen, als Menschen atmen. Er entfaltet sich in Zeit, Rasse, Familie und Landschaft; er ist Kult- und Kunstwerk, Philosophie und Dichtung, Wissenschaft und Offenbarung. Er liegt in der Religion eines Volkes wie in den Formen seines sozialen oder wirtschaftlichen Lebens. Er kann der *spiritus agens* sein eines primitiven, eines gotischen wie eines rein technischen Zeitalters. Immer aber ist er Ausdruck jener Welt des Übervernünftigen, von der wir nur dunkel fühlen und ahnen, dass sie in tiefere Tiefen und in fernere Fernen hinein und hinabreicht, als wir es je mit den Mitteln unserer Sinne und des schließenden Verstandes erfassen.

Und darum sind mir wie Bonus Mythos die stammelnden Umrisslinien der Höhlenmenschen, der rohe Totemismus einer nächsten Kulturstufe, die starre quantitative Massigkeit ägyptisch-assyrisch-babylonischer Bau- und Bildkunst. Leuchtender Mythos ist die hellfreudige griechische Plastik, in der zum erstenmal die menschliche Seele in die richtige Mitte sich setzt zwischen Natur und Übernatur, zwischen Stoff und Geist. Und kaum ist diese gliederherrliche Welt zerfallen, so hat sich schon im neuen Wesen des Christentums ein neuer Mythos geformt: feierlich an Gebärde und mit weitoffenen, sehenden Augen sprechen es die hieratischen Gestalten aus, die da thronen auf den goldenen Gründen von Kuppel und Apsis byzantinischer Basiliken. Mythos ist das lineare Flammenspiel indischer Tempel, Mythos die Kriegs- und Beschwörungstänze eines Negerkraals sogut wie die Wahlversammlung einer politischen Gemeinschaft. Jede Maschine, jede Zeitung, jeder Fußballmatch ist ein Mythos, das Laboratorium des Chemikers, der Operations- und Seziertisch des Arztes wie die Logarithmentafel des Mathematikers. Mythos und Teil eines Mythos! Hinter all dem steckt etwas Außerver-

nünftiges, etwas das über sich hinaus will, etwas Magisches, Unerhörtes von den höchsten Spannungen religiöser Stigmatisationen bis hinunter zur letzten Verdünnung in den traurig sentimentalen Weisen einer Leierorgel... Und wenn wir von hier aus auf den persönlichen Einzelfall zurückgreifen, so sind die verschwiegenen Figuren Leonardos, die körperlichen Schatten Rembrandts, die Fugen Bachs und die Quartette Haydns oder die schweifenden Fassaden Berninis und die Plastiken Rodins, durchzückt und gekrümmt von innerem Leben, nichts anderes, als deren Mythos. Damit wird aber auch für Böcklin und Spitteler in einem neuen Sinne der Begriff Mythos anzuwenden und aufzuzeigen sein. Und wann und wiefern sich bei Maler und Dichter ein Mythos lebendig und nicht als leere Fabel und Allegorie inkarniert hat.

Mythos und Epos

Spittelers Dichtung und Böcklins Malerei reizen von sich aus zu dieser Zusammenstellung. Wie hier Urwelt, Urtum, Tat und Bewegung geschwisterlich verschlungen nebeneinander hinlaufen, deutet auf tieferes Einverhältnis. Auf die verheißungsvolle Nachbarschaft macht uns schon das griechische Hauptwort und Verbum aufmerksam. *Ειπειν* besagt sprechen, reden, vorbringen, *επος* Rede, Erzählung, Lied. *Μυθειν*, *μυθεισθαι* in der ersten Bedeutung erfinden, erzählen, dann erzählt werden, aus der Seele überlegen, als Sage gehen. Also auch Tätigkeiten erfinden, Bewegungen und Vorgänge erzählen, geistige Dinge aushecken. Burckhardt bezeichnet Epos geradezu als die Stimme des Mythos[45]. Spitteler erklärt: « Der Epiker muss in mythologische Höhen », « Liebe zum Epos ist Liebe zur Mythologie »[46]. Und was ihm so sehr am Herzen liegt: « In Epos und Mythos treffen Maler und Dichter zusammen »[47]. Dennoch sind Mythos und Epos zwei und durchaus getrennte Begriffe. Dieser melancholische und lakonische Mythos scheint seinem Wesen nach der Festfreude und ausschweifenden Lust des Epos eher zu widersprechen. Wendet sich der echte und alte Mythos dem Religiösen zu, so will Epos, Spitteler sagt es uns, allein und immer und überall verweltlichen. Das innerste Wesen des Epos, sein Herz und sein Blut sei weltlich, mithin frivol[48]. Besteht diese Absicht, so mag mit eben diesem

Spitteler ein geteilter Prozess der dichtenden Phantasie angenommen werden[49]. Allein die Behauptung geht zu weit, wenn da gesagt ist: es könne der epische Dichter nicht mythischer Dichter und umgekehrt sein. Hier wittert man Selbstverteidigung, Tatsache, die aus der Not Tugend macht. Das hieße ja die Hälfte unserer Weltepen verabschieden von Gilgamesch bis zu *Prometheus* selbst. Hieße Dante, Milton und Klopstock entweder aus dem Reiche des Mythos oder aus dem Reiche des Epos verbannen. Und den möchte ich sehen, der das versuchte! Nein, so scharf getrennt, wie Spitteler sich und uns einredet, können jene Vorgänge nicht sein. Zu den Prozessen epischer Verweltlichung benütze ja der Dichter nichts lieber als den Mythos[50]. Dieser wird für das Epos unentbehrlicher Nährstoff, epische Vitamine gleichsam. Kein Epos kann sich deren enthalten, will es unter Menschen leben und fortleben. Und wieder nach Spitteler muss der wahre Epiker sogar Mythos erfinden, um daraus die Lebensgeister für sein Epos zu gewinnen. Und weiter wird für dieses wahre Epos Weltweite und Symbol verlangt[51]. Werte, die jedenfalls dem Mythos so wichtig sind wie dem Epos.

Schon durch sein Alter hat Epos den Zusammenhang mit Mythos vor jeder anderen dichterischen Gattung voraus. In der schlichten Wiedergabe seines Verlaufes ist der Mythos, äußerlich besehen, einfach kurze epische Erzählung. Noch mehr! Wie die Sage tiefsinnig berichtet, soll der epische Vers selbst aus den alten Orakelsprüchen hervorgegangen, also mythischen Ursprunges sein. Wir stellen ferner im frühen Mythos fest eine in gleicher Stärke nur ihm eignende überweltliche Unpersönlichkeit, einen sinnfälligen Vorgang, der weniger seiner Ursache als seiner Form nach besteht, der dem Verstande gegenüber mehr als Magie, mehr als Dogma, mehr als Glaube und Gleichnis auftritt. Wir erleben bei jedem Urmythos jene unpsychologische, jene unzerlegte nackte Größe und Starrheit neu, bei allem Ewigen jenes Einmalige, schlechthin Gegenständliche und in knapper Rede Verknüpfte. Aber all diese Dinge sind, wie dargelegt wurde, auch Elemente des Epischen. Und wie beim Mythos können auch beim Epos Urmotive vorausgehen. Und zwar in der Ballade, die sich zum Epos verhält wie etwa die Fragmente eines Urmythos zu den Komplexen späterer Mythenbildungen. Aus jeder Ballade Spittelers keimt ein Epos. Geplantes Epos kehrt auch beim Dichter in Balladenform wieder[52]. Jedes Bild Böcklins scheint balladenhaft

verkürzter Bruchteil einer ganzen epischen Welt zu sein. Und wie nah Epos und Mythos sonst noch beisammen wohnen, zeigt uns wieder niemand besser als Spitteler und Böcklin. Und niemand, wie dem Mythos Epos eine ständige Gefahr wird durch seine Lust an der Tat, an Verweltlichung, an ausschweifendem Geschehen, an der Welt der Erscheinung und des Aufruhrs um ihrer selbst willen. Und zeigt uns, wie der Epiker niemals ungestraft Mythos dem epischen Triebe einfach opfern und preisgeben darf.

Mythos und Symbol

Weit tiefer und unauflöslicher als mit Drama oder Epos ist Mythos verbunden mit dem *Symbol*. Dieses ist so sehr Wesensbestandteil alles Mythischen wie etwa Wärme Wesensbestandteil des Feuers. « Jede an und für sich bedeutende Handlung ist symbolisch », sagt uns Hebbel. Gibt es bedeutendere Handlungen als diese alten Mythen? Wo anders sollte Mythos denn geoffenbart werden, wenn nicht in Gleichnissen, Wahrzeichen und Sinnbildern? Werte, in denen sich stets eine Welt höherer und kosmischer Ordnung verbirgt und verrät. Und ist dieser Mythos nicht selbst ein Symbol? Ein sprechendes, in Handlung und Bewegung versetztes Symbol. « Mythen sind Bilder und Schatten höherer Gedanken », steht in Bachofens *Gräbersymbolik*. Unterscheidet Mythos nicht gerade dieser sein Symbolcharakter von der Absolutheit und Urwirklichkeit des Logos? Wir stehen ja dem Göttlichen, dem Ewigen, dem Absoluten nicht Aug' in Aug' gegenüber. Wir greifen es nicht mit Händen und beißen es nicht mit den Zähnen. Will Logos gehört und getastet sein, so muss er so oder anders Offenbarung werden. Dann vernehmen wir die Stimme des All-Einen im Brausen des Sturmes und in der Brandung des Meeres. Dann wird das Wort der Worte niedersausen durch die klaffenden Abgründe des Weltenraumes in den elektrischen Strahlenbündeln seiner Allkraft, in den Lichtstürzen seiner Herrlichkeit. Der Herr wird auf dem Wasser wandeln, die Dornbüsche werden von selbst auflodern und die feurigen Zungen des Heiligen Geistes werden die Zisternen menschlicher Dummheit und Dumpfheit in die Räume verwandeln der Gnade und Auferstehung ... Der Logos wächst in seine Mythologien wie der Körper in sein Kleid. Die Symbole

aber sind gleichsam wieder die Sprache des Mythos. Ihnen schuldet er seine Eindrucksmacht oder seine Dunkelheit und Unverständlichkeit. Fragen wir nach der Entstehung eines Mythos, so richten wir die Frage zugleich ans Symbol. Mythenschaffende Phantasie wird immer auch symbolschaffende Phantasie sein. Unter gewissen Voraussetzungen ist Mythos kurzerhand die Fähigkeit, dunkle und tiefschürfende Vorgänge in uns und im Weltwerden durch Gleichnisse und Sinnbilder schaubar und greifbar zu machen. Es herrscht ein Durcheinanderspiel der Begriffsinhalte, dass oft unendlich schwer wird zu sagen: was ist Blatt und was Blüte, was Ton und was Instrument.

Und doch ist Symbol eigenes Seelengewächs. Seine Wurzeln reichen soweit in die Schattenwelt des Unbewussten hinab, wie jene des Mythos. Gott allein ist sich selbst. Alles andere ist etwas und stellt zugleich etwas dar. Was es ist, weiß niemand. Denn der Sinn eines Dinges bleibt immer dunkel, düster, verborgen, geistig, jenseits von Maja liegend. Hinter Jedem steht ein Anderes. Hinter der Rose die Blume, hinter der Blume die Pflanze, hinter der Pflanze die Pflanzenheit. Das Bild aber gehört der Lichtwelt. Es leuchtet im Auge, es tönt im Ohr, es drängt sich an den Fingerspitzen, es legt sich in die Riechgruben, es glüht oder vereist an dem Geflimmer der Empfindungsnerven. Der Unendlichkeit des Geistes entspringt die Endlosigkeit seiner Emanationen und Inkarnationen. In jedem Symbol liegt etwas von dem Ureinen, das waltend durch alle Licht- und Bilderreihen hindurch wieder zu sich selbst zurückkehrt. Wie im Mythos stößt eine physikalisch-sinnliche und eine seelisch-geistige Welt zusammen. Wie dort vereinigt sich im Symbol ein Jenseits entsprechend mit einem Diesseits. Wie im Weltenei fügt sich die schwarze Hälfte (Wesen) zur weißen Hälfte (Form), wie in der Schöpfung das Männliche als Logos zum Weiblichen als Eros, wie das Rechte zum Linken, das Gesetzte zum Entgegengesetzten, wie alle diese urhaft wechselverbundenen Dinge, von denen jedes nach Erfüllung im zugehörigen Beziehungsbegriffe strebt. Erst im Bild wird der Sinn lebendig und zurückgestrahlt. Darum Sinn-Bild. Wie tief doch die Sprache für uns denkt! Besonders im griechischen Verbum *συμβαλλειν*. Dessen Verdeutschung würde lauten: Zusammenfließen, Getrenntes zusammenbringen, schließen, vermuten, etwas Rätselhaftes erraten, nach Plato: ein aus Zweien Zusammengesetztes[53].

So betrachtet, wird nun Symbol etwas ganz anderes als nur eine Form künstlicher Vereinbarung. Etwa Fisch (*Ἰχθύς*) als Namenssymbol für Jesus Christus, Münze als Symbol gewerteter Kaufkraft und Zahl als Symbol einer mathematischen Größe. Das nenne ich eine äußere, formale, nebensächliche Symbolik, den Dingen zugefügt wie die Aufschrift der Weinflasche. Wahres Symbol greift ganz anders in das Wesen einer Sache ein. Es spricht das Wesen, die Seele, die Idee eines Dinges aus, entbindet es seiner verborgenen Inhalte. Bald wie ein mildes Licht, bald scharf wie eine Stichflamme leuchtet es noch eine Strecke des Weges, der aus der Nacht des Unterbewussten hinauf führt zum Tage des Bewusstseins. Weg, auf dem das Geistige zu seinem Wesensausdruck gelangen wird im Worte, in der Klangfigur, in Farbe und Linie, in der Funktion des Raumes, in Gebäu und Gebärde, in je einer dieser Myriaden von Inkarnationen, die Maja uns unerschöpflich vor die Sinne wirft. Darum ist jedes gute Symbol Zauber, Magie und Mysterium magnum. Um so unfassbarer und durchschlagender, je tiefer es enträtselt hat; um so wertvoller, je zentraler, je weiter gespannt, je sinnlicher, je phantastischer, je betäubender an schweren Gerüchen, an Osmosen und Assoziationen des Sinnhaften. Darum blüht es als die schönste Blume, als das fremdartigste, zarteste Gewächs auf dem Schöpfungsgrunde der dichtenden und künstlerischen Phantasie. Rilke, Verlaine und Mallarmé müssten zeigen, was ich meine. Und so ist denn Symbol vielleicht mehr noch als Mythos Knotenpunkt von Natur und Geist, von Stoff und Bewusstsein. Wie in lichtlose Grabkammern hinunter schauen wir ahnend in die ungemessenen Lebenstiefen, in denen sich all diese mythisch-symbolischen Vorgänge abspielen. «Es ist aber das Symbolische dem Dunkel der Nacht zu vergleichen», lesen wir schon bei Demetrius.

MYTHOS UND SYMBOL BEI SPITTELER UND BÖCKLIN

I

Mythos ist heimatlos. Wo er einmal Gestalt gewonnen hat, wo eine Seeleneinheit, wo eine Individualseele, eine Stammesseele, eine Volks-, eine Rassen-, eine Zeitseele seiner ledig geworden ist, da wird Mythos gleichsam Spielball aller möglichen Entwicklungsströme[54]. Geheimnis sich selbst wie der ausschauenden Seele, verworfen in die absonderlichsten Erscheinungsformen, bald undurchdringlich, bald durchscheinend in den Halblichtern versunkener Urferne, deren letzter Künder er ist – so treibt dieser Mythos durch das Gespinst und Gewebe völkischer Phantasie. Treibt im Strome der Zeiten über Völker und Welten hinweg. Düster, weltenschwanger, erschütternd und beängstigend wie jene regellosen, gespenstigen Wolkenzüge des abendlichen Himmels, wenn der allwährende Kampf zwischen Licht und Finsternis in geisterhafter Stille und Beleuchtung sich auswirkt. Seine Wegstrecken reichen weit, nicht nur Jahrzehnte und Jahrhunderte, sondern Jahrtausende. Nach Jahrtausenden kann ein solcher Mythos plötzlich wieder lebendig werden. Bei seiner Berührung erzittert ein Seelentum. Irgendeine Schicht, eine Bewusstseinsseite ist wach und bereit geworden. Der mythische Wesenskern versinkt blust- und fruchttreibend in neugewonnenes Seelenland.

Denn die Götter sterben nicht. Auch die falschen nicht. Zu ihrer Stunde und an ihrem Tage werden sie wiederkommen aus dem Ungewissen. Aus den Höhlen der Steinzeiten, aus den Tempeln und Palästen der Kulturen, aus den Markt- und Maschinenhallen der Zivilisationen. Mit Totem und Tabu. Von überall her. Von der Inselwelt der Südsee, aus den Glutgärten Indiens, aus den Hochebenen Irans, aus den Sümpfen des Nildelta, aus den Steppen und Gebirgen Zentralasiens, aus den serenen Bezirken Chaldäas, aus dem gletscher- und fjordgeschmückten

Skandinavien, aus Hellas und Island, aus Himmel und Hölle. Wie es zur Zeit Christi im magischen Ring um das Becken des Mittelmeeres sich drängte und stieß, schillerte und schimmerte, glühte und brandete im Durcheinander, Fließen und Wogen der Religionen, der Kulte und Sekten, der Systeme und Philosophien, so strebt es im 19. Jahrhundert aus allen Fernen, allen Zonen, allen Tiefen dem europäischen Festlande zu. Es beginnt das Chaos und die Herrschaft der « verkappten Religionen ». Urtum, Urferne, Urwelt, Urmenschheit beschäftigen Geist und Gemüt. Primitivismus wird um 1850 herum Mode und Zeitgeist. Man nimmt den Tee und unterhält sich über die Dinge der Eddha, des Ramayana, des Zend Avest, über Moses und Konfuzius wie über seinesgleichen. Fetisch und Phallus werden zum Stabreim des Tages. An den Rändern einer neuen Zivilisation, einer neuen Weltzeit wird nochmals Vergangenheit beschworen. Die Mythen jagen sich durch die Zeitseele. Sie kommen alle, denen die Völker einst opferten. Die toten Götter. Lecomte de Lisle versammelt sie nochmals zur *Paix des dieux* und stimmt ihre Totenklage an in den *Poèmes barbares*[55]. Durch die stillen Gassen, durch die eben noch Christus wandelte, schreiten jetzt Buddha, der unergründliche Lächler und Wisser, und Zoroaster, der Weise von Urmi. Prometheus der Feuerdieb ist entfesselt. Wuotan geistert in Winden und Wettern; wieder gellt der Ruf: Sturmzeit, Beilzeit, Blutzeit! Durch die sommerlichen, durch die verklärten und brütenden Gefilde schweift Pan mit Zeres und Bacchus, mit Apoll und Dionysos. Es ist wie Triumphzug, wie Taumel. Indischer Mythos verdüstert die abendländische Philosophie, germanischer Mythos bricht auf in Wagners Festspielen, in Rassenwahnsinn und Alldeutschtum. Semitischer Mythos entsittlicht das Wirtschaftsleben oder maskiert sich geheimnisvoll in Maurerlogen und Rosenkreuzerei. Persischer Mythos aber löst von Tausenden blasser Vegetarierlippen den Namen Ahura Mazdas[56]. Der Äthermythos griechischer Antike inkarniert im Dufte klassischer Landschaften, in einer neuen Liebe zu Licht und Wohllaut, zum ptolomäischen Raume, in den Harmonien gesättigter Leiblichkeit, in der Hingabe an die Glieder- und Gestaltenherrlichkeit eines neuen Polytheismus, in dem Glühen und Blühen und Zerstäuben einer neuen Sinnlichkeit. Wie soll das enden! Das wächst aus den Phosphorhöllen und Arsenalen der Technik und Industrie der Riesenfeuerschatten Luzifers zuhimmel. Da taumelt Prome-

theus wahnsinnig und zerrissen vor Eigentrotz den Eiswüsten des Gotteshasses entgegen. Da tritt Ananke, der Mördergott, mit seinen Entenfüßen das mechanische Räderwerk der Welt. Da verwest Isis-Osiris-Astarte zum Mythos vom ewigen Stoffe, von der Mumie, von Museum und Mausoleum. Im Taumel dieser kreißenden Mythenmassen, dieser Symbole, dieser gotischen, dorischen, assyrischen, byzantinischen, barocken und jugendstilistischen Lineamente wird das Jahrhundert selbst zum Mythos. Zu einer Pseudomorphose, wie sie blendender, unheimlicher, in falscheren Lichtern strahlend seit dem Untergang der Antike nicht mehr gesehen wurde. Und wieder ging eine Welt zugrunde. Diese Erkenntnis aber hat uns zu leiten bei der Beurteilung der mythischen Welt Spittelers und Böcklins.

Μυθεισθαι: erzählen, erfinden, aus nichts eine Welt erschaffen voll Götter, Heroen, Fabelwesen, Traumländern, in sein Innerstes lauschen, die Elemente begeistigen, den Geist in Symbole gießen, kosmische Bilder einlegen in die Urweltsnebel. Ist dies alles im griechischen Worte enthalten, dann bewahren ihm Spitteler und Böcklin gewiss Treue.

Von dem kosmisch-mythisch und urtümlich gelagerten Zusammenhang in Böcklins Landschaft wurde bereits gesprochen. Die Wirkung dieser Landschaft hat jeder einmal erprobt und erlitten wie Musik von Wagner. Götter und Selige, Genien, Faune, Silvane, Nixen, Kentaur und Einhorn, Ungeheuer in Schlucht, Wald und Meer: Nereiden, Najaden, Tritonen, Sirenen als mythische Staffage dieser Landschaft. Staffage und vorerst noch natürlich aus ihrem Triebbereich herausgewachsen, mythische Verlebendigung ewig wirkender Natur- und Weltkräfte, lichtlustleuchtende Symbole des neu erwachten Elementarmythos vom großen Pan. In allen «Seelenfarben» schimmernd, und wie man uns von höherer Seite zu verstehen gibt: magische Offenbarung eines längst vergangenen Erdzeitalters und einer Natur- und Elementardämonie, die spät noch Berufenen sich enthülle wie Parazelsus und Gœthe. Jedenfalls aber mythische, mit dem Bluts- und Wesenserlebnis verbundene Magien dieses alemannischen Lichtraumes. Über der ganzen Bildwelt Böcklins liegt das Geschimmer und Geflimmer mythischer Atmosphäre. Aus der Wirrnis des Episch-Novellistischen und des Figürlich-Zuständlichen leuchten ununterbrochen die Gesichte mythischer Phantasie auf. Ununterbrochen springt der Funke vom Mythos zum Epos, vom Epos zum Mythos über.

Mythos und Kosmos, Weltüberschau und Erinnerungsferne, Urtum und Vorzeit ist Spittelers epische Dichtung. Wenn dem Worte zu trauen ist, so werden die Urdinge lebendig wie seit Klopstock, seit Milton, seit Dante nicht mehr. Nicht umsonst kehrt die Vorsilbe « ur » immer wieder: *Ur*welt, *Ur*ströme, *Ur*gebirge, *Ur*meere, Urheit jeder Art. Zwischen Gedanke und Anschauung hingeworfen ein ganzes Spiel von Götter-, Helden-, Menschen- und Höllenreichen, von kosmisch geschichteten Daseinsräumen, von Erdenweltgeschehen, Erdenwende, Erdenhöhe, von « weltfernen Unvordenklichkeiten », von Weltgebirgen und von Traumberginseln. Urwelt, wohin wir blicken. Göttersein und Heldentum, Weltwerden, -weh und -untergang. Urweltdämmerung über *Prometheus und Epimetheus*. Mythenflug in *Extramundana* bis zu den lichtlosen Räumen des rein Gedanklichen und Abstrakten. Dann – im Plane wenigstens – auf die sieben Weltschöpfungsmythen dieser Dichtung sieben Weltuntergangsmythen. Die *Schmetterlinge*, eine kleine sonnenlichte Mythenwelt des Ewigmenschlichen vorgaukelnd. Kosmisch-mythologisch leiten die *Balladen* ein. Im *Olympischen Frühling* gleich ein ganzer Kosmos als Ergebnis dieser mythisch gerichteten Phantasie. Erebinische Höllenreiche, Morgenberge, kosmische Zwischenwelten, ätherumstrahlte Himmelsburgen, zeitlose Meere, mythisch-symbolische Eiländer und Gewässer, flurenbesprengtes Erdenland, Wolken- und Phantasiereiche weit über allem Menschlichen und an den Grenzen des warmen, sinnlichen Lebens die Todesgründe des Ananke. Eine kosmische Urschau ohnegleichen. Die Welt gleichsam zurückverlegt in die primitive Sinnlichkeit mythischer Ur- und Erinnerungsbilder. Oft eine Naturzuständlichkeit, wie sie Böcklins *Prometheus* wiedergibt, wie Brahms sie vertonen und Klinger sie radieren würde:

> « Verneigte bücklings sich der Wald mit hohlem Brausen.
> Gischtschäumend brandete der See, der Ströme Lauf
> Vor feiger Angst, kroch halskopfüber talhinauf.
> Kreischend Gevögel in den winddurchwühlten Lüften
> Schoß heimatlos umher, verscheucht aus allen Schlüften ».

Die Hierarchien stufen sich wie in der persischen und christlichen Gnosis: Von Ananke, dem letzten wahrnehmbaren Überwesen auf dem Wege zum absoluten Weltgrunde, dem gezwungenen Zwang, dem Welten-

mörder mit den Tigeraugen und den Entenfüßen, von Ananke über den Olymp, über das astrale Himmelsreich des Uranos hinunter ins Menschenland und von da in die nebelnassen Kasematten des Hades. Ananke verfallene Götter, Halbgötter und Heroen, das eigenständige Lichtreich des Uranos, das Höllenfürstentum des Hades, die unbestimmten Niederungen des Menschenlandes mit seinem tiefsten Auswurf, den Plattfußvölkern und wieder rings um olympisches Gefild ein wucherndes Beiwerk mythologisch-epischer Staffage als Giganten, Kentauren, Satyren, Nymphen, Nixen, Pane, Tritonen, Nereiden: funkelnde Gleichnisse dieser licht- und leidlustgebadeten Mythenwelt. Wie bei Böcklin eine bestimmt oder unbestimmt dem allmächtigen Schicksalsverlauf untergeordnete dämonisch-magische Natur-, Elementar- und reine Jenseitswelt. Nur alles noch reicher als bei Böcklin. Und weit über Böcklin hinausgehend hat Spitteler auch Chemie und moderne Technik dieser mythenschaffenden Phantasie untertan gemacht. Nicht ohne Eindruck und Erfolg! Und nochmals wird diese mythendichtende Phantasie in die Zwinge schöpferischer Energie gespannt: in *Prometheus dem Dulder*. In den Furchen des epischen Geschehens kreist das mythische Gewässer nach allen Richtungen und Schichtungen. Die Dimensionen durchdringen sich. Das Denken und Dichten von den letzten Dingen reißt überall Urtiefen auf, zerteilt die Körperwelt Majas, wirft Geistlichtperspektiven weit ins All hinaus, hält gnostische Innenschau. Eine Atmosphäre schwanger von Gesichten, Prophetien, Gleichnissen, von mythischem Halbdunkel und mystisch-spekulativen Zwischenformen des Geist-Seelisch-Sinnlichen:

« Und von den Gipfeln Tälerschluchten abgedacht,
Aus deren unsichtbaren Auferstehungstiefen
Vergangne Erdenwelten Heimatgrüße riefen.
O diese heiligen Augen! Ha, Erinnerung!
Die Kruste springt, uralte Bilder keimen jung:
Ich war einmal. Doch wann und wo? In welchen Zeiten
Entlegnen weltenfernen Unvordenklichkeiten? »

Aber all das ist nicht entscheidend für die Beurteilung des Mythischen bei Spitteler und Böcklin. Weder Kentaur noch Nymphe, weder scheinschöne olympische Götterschaft, noch platonische Ruhegestalten in arkadischen Gefilden. Überhaupt diese ganze primitiv-mythische Zu-

rüstung, diese urtümelnde Sprache, diese Anleihen bei Altertumskunde und Frühgeschichte, diese Symbolistereien, diese Gedankennebelwelt in *Extramundana* oder diese szenisch bewegten, in einen allgemeinen Raum hinein berechneten und gestoßenen und antik empfundenen Einkörperungen in Böcklins «klassischen» Landschaften. Es ist hinzugetaner Flitter, Bühnenausstattung, literarische, philologische, historische Reminiszenz, ästhetische Magie, Außenwirkung, Spieltum der dichtenden Phantasie auf Kosten religiöser und mythischer Wahrheit. Im besten Falle die malerisch-dichterische Wiedergabe eines gemeinsamen Neuerlebnisses Homers. Spiel jener Pseudomorphose, wofern es sich nicht um tiefere Gleichnisse handelt. Es halt auch nicht, dass Spitteler schon für *Prometheus und Epimetheus* fast alle Mythen und Epen der alten Welt geplündert hat. Dass der *Olympische Frühling* wie eine überreife Traube strotzt von mythisch-epischen Erzählungen, von mythisch-anekdotischen Einzelzügen wie etwa der Aphrodite Erdenfahrt, der Liebesmythos von Hylas und Kaleidusa, der Opfermythos von Psyche und Kosmos, der Erlösermythos von Hermes. Dass der Schöpfungsmythos in *Extramundana* im epischen Geleise ältester Schöpfungsgeschichte zu wandeln scheint. Dass Böcklin alte Mythologien neu erlebt; den Mythos vom Lebenstraum, vom Tode, vom Krieg, von der Pest, von archaisch Geländ' und Geschöpf, von Pan und Kentaur als episch-novellistische Dichtung hinstellt.

Mythos für Religion, wie Spitteler aufgeklärt glaubte. Ein neuer Mythos, der das Antlitz der Erde wandle und den Menschen ergreife wie der Sturm die Wüste, «eine neue Mythologie, aber eine vernünftige». Statt dessen ein Wirrwarr von Mythologismen aus dem Museum für Altertumswissenschaft, aus den philologischen Werkkammern einer schrankenlosen Intelligenz. Wir besitzen, was auch ästhetischer Mythos zu nennen wäre: reine, nur in der Phantasie, in der eigenen persönlichen Erlebniswelt haftende Dichtung und Nachdichtung, reine Erfindung ohne eine weitere Glaubhaftigkeit und eine religiöse, zum mindesten metaphysische Kernsubstanz. Gut genug und vielleicht glaubhaft für die Gemeinde einer kleinen Schar von Auserwählten. Diese mögen einen solchen ästhetischen Mythos noch eine kurze Strecke Weges im erhöhten Herzen als bindendes Gemeingut mit sich tragen. Und für diese Art Mythengebilde mögen jene Pessimisten recht haben, welche der späteren

Menschheit, *unserer* Menschheit besonders, die Gabe der Mythenbildung absprechen. Hinter dem ästhetischen Mythos Spittelers und Böcklins steht kein Volk, das ihn trägt, wie hinter Dante und wie hinter Klopstock. Ferner: dieser Mythos gerät bei Maler und Dichter unfreiwillig und unangenehm zwischen die Bezirke des Pathetisch-Tragischen und des Komisch-Satirischen, zwischen die Folgerungen eines weltenzergrübelnden Geistes und die roheste, reichste, blühendste epische Tatsachenwelt. *Es* schwatzt, lacht, läuft, tut, *es* pfetzt und kratzt und ist doch ohne die warme Fülle des Lebens, oder droht, jeden Atemzug dieses gegenständlichen Lebens gegen ein verwunschenes Gedankenschattendasein einzubüßen. Dieser urgescheite Mythos hat das Leben nur belauscht und ihm die ausgeprägtesten und wirksamsten Züge entliehen. Noch mehr: hinter dieser überreichen, mythenschwangern und episch ergriffenen Gleichnis-, Bilder- und Gestaltenwelt wacht ein scharfer, eisiger, ätzender, bis zum Zynismus treibender Intellekt. Was da Tiefes und Urschönes aus den Lichtzonen des Geistes und aus den Seelengärten an Märchen, Mythos und Sage aufblüht, gerät erbarmungslos in die zersetzenden Säuren dieses Intellekts wie die Seelen in den Giftteich der Megäre[57]. Welch Zerrbild einer Mythoswelt haben wir besonders vom Dichter des *Olympischen Frühlings* hinzunehmen. Welche Unehrfurcht dem gegenüber, was Spitteler blasphemisch Gott und Götter nennt. Er plagt und verleumdet diese seine Götter und Helden. Er vermenscht, erniedrigt sie, um sie ganz ihrer eigenen Unvollkommenheit preiszugeben. Wie ein Dämon jagt er hinter seinen mythischen Geschöpfen her, um sie zu ermorden und aus ihrer verwesenden Stofflichkeit neue epische Lust zu beziehen. Der Maler nicht viel anders als der Dichter. Böcklins *Antonius predigt den Fischen* ist halb Humor, halb Verhöhnung. Die Berliner Pietà enthält so wenig glaubhafte mythische Substanz wie etwa der alte kranke und ruhelose Gott in *Prometheus dem Dulder*. Eine religiös-mythische Schöpfung und doch alles nur auf eine äußere ästhetische Wirkung bezogen! Das hält auch das geschmeidigste und gediegenste Material nicht aus, ohne zu ächzen, zu reißen und brüchig zu werden. Und Spitteler wehrt sich ja geradezu, ein «mythischer» Dichter zu sein. In epischer Tatkraft stampft er seine Mythologien, seinen Kosmos, seine Götter und Elementarwesen aus dem Nichts, um alles wieder in das Nichts zurückzuschleudern. Und das sollen Götter sein, Helden und Übermenschen,

«lichtgebaut und schöngetan»! Diese ungebärdigen, ewig hadernden, verzagten und zu aller Torheit aufgelegten Olympier! Diese Schöngetüme, die bei jeder Gelegenheit dem Gegner Wut und Hass ins Antlitz speien! Alle Tragik und Größe, Prometheus, Herakles und Apollo ausgenommen, wer denkt da nicht an schimpfende Baselbieterbauern und keifende Marktweiber. Um einen fremden Gedanken zu wiederholen: wer denkt nicht an Hera wie an eine Liestaler Bürgersfrau von sehr derber und defekter Menschlichkeit? Welche Verzerrung antiker Auffassung, dieser Apollo auf dem Führerstand des Sonnenschiffes, Mittelding zwischen Luftlokomotive und einem Flussdampfer alter Musterung! Apollo, doch auch bei Spitteler der Inbegriff alles Klassisch-Geformten, alles Lichthaft-Antiken. Dann diese schadenfrohe Pallas, diese blutte Aphrodite, die auf einer Brunnensäule Akt steht, dieser Allerweltstölpel Poseidon, dieses gutbürgerliche Götterehepaar, alle dunklen Dinge einer schlechten Ehe offenbarend, dieser Weltenmörder und Weltentreiber Ananke, der wie ein Schulbube hinter Hecken «mault» und sich auf Lauer stellt! Dieser kranke, von Reue zerfressene Unheilgott in *Prometheus dem Dulder*! Welcher platte und üble Vorstellungsrest französischer Aufklärung, dieser andere Weltengott, der verzweifelt mit den Fäusten greift, dessen Mund vor Schaum entstellt, erduldet der Einsamkeiten fürchterliche Pein! Das ist im schlimmsten Sinne entarteter Mythos, schlimmer als alles Negative bei Homer, Ariost oder Wieland, unerträgliche Unehrfurcht jeder Divinität gegenüber. Umso unerträglicher, je feiner und empfindsamer wir heute religiöse Werte registrieren. Hier kann weder Schönheit entschädigen, noch epischer Wille entschuldigen. Wenn vollends etwa auf Befehl des Zeus und reimeshalber Hera, der «Schatz», sich herbeilässt zu einem «Schmatz» an den Zwerg Hephaist, dann ist Spitteler bereits in den Niederungen der Travestie und Geschmacklosigkeit angelangt. Epos wird Groteske und Mythos Blasphemie.

Aber der wahre Mythos bei Spitteler und Böcklin beginnt anderswo. Er liegt jenseits all dieser ins Anekdotisch-Epische überlaufenden und freiher erfundenen Mythologien und Schöpfungsphantastereien. Dieser ganze Wirrwarr von kosmischen Weltgebäuden, von Urtümlichkeiten, von Theogonien und Kosmogonien, von einem fast unüberschaubaren Bilder-, Götter-, Fabel-, Dämonen- und Geisterreich hat nur Sinn als

Gleichnis für das persönliche Innenleben und Weltgefühl bei Maler und Dichter, als die mythische Aussprache landschaftlicher, zeitlicher und völkischer Wesenheiten und Urbedingtheiten. Mögen dann immerhin die rätselhaften Dinge des Jenseits noch leise in diese halb gnostische, halb magische dichterisch-visionäre Bildgedankenwelt hineinwirken! Es bleibt dabei: der wahre Mythos bei Spitteler und Böcklin ist ein Mythos vom großen Pan, der in die Lichtflüsse einer allgemeinen und neuen Farbigkeit eingetauchte Mythos Pantheos als ewige Wiederkunft alles Seins, der naturwissenschaftlich-biologische Mythos vom Übermenschen, vom Darwinistischen Kampf ums Dasein, von Auslese, Rasse und Zuchtwahl. Ein Mythos vom entseelten Weltenmechanismus, Mythos des Weltschmerzes und blindlings hin und her geworfen zwischen den glühenden Sinnlichkeiten Feuerbachs und lebensverneinender Überwindung des Daseins in Schopenhauer-Buddha. Mythos der faustisch-germanischen Seele, deren Erkenntnistrieb längst den Erdgeist beschwor, die sich in den eigenen rasenden Energien wundläuft, welche die Symphonien der Arbeit dichtet und alle Siegel löst, alle Bindungen durchschneidet, alle Zustände aufhebt, alle Geheimnisse preisgibt, die friedlos den Blutsvertrag schließt mit dem Geiste der Verneinung, mit Prometheus, dem Feuerdieb, mit Luzifer, dem Engel des unreinen Lichtes, die kraft ihres astralen Willens den Kosmos selbst durchschlägt, um in den Abgründen des Chaos zu zerfallen. Es ist der Mythos vom neuen, vom gott-losen, gott-entbundenen, gott-freien und gott-fernen Menschen, der die Schmerzensschreie seiner Welteinsamkeit, seiner Daseinsangst, seiner Seelennot hinausstößt in das erbarmungslose, entseelt und entgeistete Automatenräderwerk der Schöpfung Anankes. Wahrhaft ein mythischer Mensch, geronnen aus Trotz und Schönheit, aus Weltleid und aus Wille zu Größe und Macht. «Prometheus heiß ich!»

Spitteler spricht diese Dinge auf jeder Seite klar genug aus. Böcklin lässt sie ahnen durch das Medium seiner Bildwelt und auf den Umwegen privater Geständnisse. In dieser Art von Mythos können beide, Maler und Dichter, nicht ernst genug genommen werden.

Nun wird uns diese glanz- und lichtübergossene Elementarwelt, diese Lichträume, dieses Seelenfarbentum in Spittelers Dichtung und in Böcklins Malerei erst zu einem tiefbedeutsamen Gleichnis jenes Mythos einer wieder erstandenen Antike. Das Jahrhundert bebt ja sichtlich im pa-

nischen Fieber. Nicht nur bei den heidnischen Gastmählern französischer Parnassiens. Auch bei den Deutschen. Wieder und noch einmal wie zu Zeiten des Großen Karl und der Ottonen, wie zu Zeiten der Renaissance und des Klassizismus gewinnt antike Substanz ihre Wiedergeburt. Stimme des Blutes, wie immer längs Rhein und Donau, und der Odem der Landschaft! Die Welt dringt durch den Strahl des Auges, verklärt sich zur farbigen äthergetränkten Vision. Bei Böcklin noch alles in brünstiger, erdmütterlicher Wärme: Magna Mater, zuckender Dionysos, heller und ausgelassener Paganismus, bis es in den Fernen und Höhen zu apollinischen Gefilden sich klärt. Auch bei Spitteler bald Dionysos, bald Apollo, ein Ätherreich halb als geistige, halb als körperlich-transparente Weltsubstanz, eher weiter, kühler, kosmischer als bei Böcklin, im Unendlichen doch immer noch endlich, eben *klassisch*. Dichtung wird zum Lichtmysterium, das an Kraft und Wirkung dem persischen Lichtmythos gleichkommt. Wir erleben alle Inkarnationen des Lichtwesens vom « schüchtern ewig Lichtlein » bis zum Zentralfeuer unseres Urgestirns. Erdenluftraum, blaue Ferne, Seelenländer, Himmelsburgen und Ätherhöhen im « Schönheitsblendeglanz » ... « gespeist von abertausend blauen Ätherströmen»... «zu innerst aus des rätselhaften Lichtes Schoß»... « von lichtdurchglühten Farben », betaut durch «feines Sprühgold, das ein nahes Feuer braute ». Und « Ströme roten Feuers », durch die wir « watten » ... « umstellt vom Blendeglast der Gegenwart ». Wahrhaft rauschende Lichtstürze wie bei Grünewald, körperliches, zückendes, fließendes, tropfendes Licht, dem selbst das Ohr noch spürend folgt, Aura und Nimbus « im siebenfachen Hof von Flammengarben ». Der Lichtlauf des Tages vom «Demantfeuerbad» der Morgensonne bis zum «Abendflammenglanz », bis « im gelben Strahlenschwall der nackten Sonne ungeheurer Feuerball » hinab zum Horizont der Nacht sich wendet. Dann « wundersame Flammengarbenmeere » und « farbigen Weizens viel im Weltall feil ». Eine Stelle, die ich um nichts gäbe. Der Dichter sagte wahr: « Vom Licht bin ich berauscht, vom Lichte muss ich tönen ». Und welcher deutsche Dichter, abgesehen von George, konnte solches aussprechen? Welcher Dichter hätte den Lichtmythos von Hylas und Kaleidusa dichten dürfen? Begreift man nun, dass ich von der Licht- und Ätherlandschaft Basel sprechen musste? Sie, diese Landschaft, die vom « Lichtgeflüster » vergessener Helligkeiten bis zu den Symphonien un-

begreiflicher Sonnenuntergänge alles barg, was einst von Grünewald, Spitteler und Böcklin als Lichtwelt in Bild und Dichtung erlebt wird.

Nun ist Antike vorab Gleichmaß und Selbsterfüllung. Die Leiblichkeit antiker Kunst ist wie die auf sich bezogene Stoffendlichkeit, in der eigenen Wesenheit konzentrisch gehalten wie der ewig sich gleichbleibende Weltenäther, dem sie verwandt ist. Darin aber artet dieser antike Mythos bei Spitteler und Böcklin schon anders. Die Welt ist nicht mehr nur in sich ausgeglichenes, zwischen Geist und Stoff harmonisch gesetztes Medium. Diese Welt ist « Wille und Vorstellung », so Schein als Sein. Sie könnte jeden Augenblick, wofern dieser Wille nachließe, in Schaum und Nichts zerrinnen. An ihren Rändern kreisen schon die Elemente eines lang verschollenen und wieder erstandenen indischen Mythos[59]. Aus den Urtiefen wallt Unendlichkeit, wallt ein anderes Weltgefühl, wallt vorwärts geschleudert, dem Urtum des Absoluten zustrebendes germanisches Seelentum. Das, was man nicht unrichtig das Romantische bei Böcklin und Spitteler nennen würde. Wallt eine andere geistige Essenz. Sie droht mit ihrem Pathos Spittelers Ätherräume zu zerreißen, sie fließt durch alles Gegenständliche bei Böcklin, sie sprengt die Kreise plastischer Geschlossenheit und idyllischer Beschaulichkeit, schiebt besonders beim Dichter die Räume und Dimensionen unklar durcheinander und löst sich wie bei Wagner in den Fanfaren überspannter Barockgebärden.

Eine zweite Einschränkung dieses raum-, bluts- und zeitgeborenen antiken Mythos. Welt der Erscheinung ist nicht mehr um ihrer selbst willen und als ein und unteilbares Ganzes da. Der menschliche Leib ist nicht mehr wie im griechischen Mythos nur Tempel der Schönheit, Sinnbild in sich ruhender Vollkommenheit, Erfüllung und Tilgung des Geistigen im Stofflichen. Er wird zum schwärenden Leichnam, zum Kadaver, zur « Schmach von Fleisch und Schleim », ein Wesen, das « von der Seele fault » und sie verklebt, « verkittet » mit dem « blutigen Kleister ». « Bauhütte Gottes! » hatte noch Franz Baader wundersam verglichen. Und der Romantiker Hardenberg fand die gebenedeiten Worte: « Im ganzen Weltall gibt es nur einen Tempel, das ist der menschliche Leib ... Wir berühren den Himmel, wenn unsere Hand den menschlichen Körper berührt ». Bei Spitteler ein widriger Spitalbegriff. Antiker Mythos ist nahe daran, zu Schanden zu gehen. In die arkadische Stille

gellen die Schreie der gemarterten Kreatur. Gebärden der Sehnsucht werden laut, der Ruf nach Erlösung, wie antike Kunst und Dichtung kaum sie kannten. Einen Augenblick denken wir an etwas wie christlichen Erlösungsmythos, prophezeit vom Lande Meon her, armselig, dünn und kraftlos wie alles Christliche in diesem Jahrhundert. Aber nichts von dem. Es beginnt der Weltenaufruhr. Es ballt sich der Unheilmythos des Ananke, des Pantheos, des Atheos zu einem sinnlosen Spiel ewiger Wiederkunft, zur Tragik eines blinden Weltgeschickes, zum schmerzhaft schwermütigen Largo der neuen Seele, des erkenntnisgekreuzigten Menschen. Die eindrucksvollen Symbole dessen, was da gemeint ist, hat Spitteler gereicht in Hunderten von Anspielungen, in dem Gleichnis vom Weltenklagebuch, in der nächtlichen Vision des Zeus vom Söller seines Palastes, in dem Szenenbilde vom steigenden Göttervolke eben dieses Zeus und vom stürzenden des Kronos. Sodann Prometheus! Aber gerade dieser Prometheus, halb Heiliger, halb Luzifer, jenseits von Gut und Böse wie Nietzsches Übermensch, gerade dieser Prometheus antiken Zeichens droht die klassische Welt Spittelers und Böcklins abermals aufzuheben. Wie Buddha entflieht er aus dem Reich des schönen Scheines und des einfachen Gegebenseins in die unfruchtbaren Sandwüsten der Menschenabkehr, selbstischer Entsagung und trotzigen Verzichts. Dieser Herakles-Prometheus, der nach Spitteler

> « Die Wahrheit wider die gesammte dammte Welt
> Und Mond und Stern und Gott und Geier aufrecht hält! »

Es klafft der Riss zwischen Schöpfer und Geschöpf. Die Urfeindschaft bricht auf, die alles Lebendige von Ananke trennt. Welt und Gott wollen überwunden, vergessen, vernichtet sein. Die Welt ist Gott entlaufen. Es beginnt der Mythos der Welten- und Götterdämmerung. Heillos und ungestalt steigt die Ewigkeit des Absoluten auf. Ein Absolutes, das bei Maler und Dichter zusammenfällt mit dem Absolutum indisch-germanischer Wesenlosigkeit. Die Ätherseelenfarbenräume jenes antiken Mythos erlöschen gänzlich. Hinter ihren überlichteten und sehnsuchtsseligen Höhen wohnen die finstern Abgründe des Unbewussten, des Nirwana, des Nichtmehrseins. Mählich über den funkelnden Sinnlichkeiten Majas, über den Lichtbezirken apollinischer Geistesschau schlagen die Dämmerungen des Todes und die Ewigkeiten des absoluten Nichts

zusammen. So wollte es die Zeit. Spitteler hat ihren Mythos gedichtet, so gut wie Schopenhauer, Feuerbach oder Nietzsche ihn dachten und Wagner ihn vertonte. Von Böcklin besitzen wir ein Gemälde, einen großartigen und ergreifenden Gemeinplatz, in allen Kammern des schlechten Geschmackes und des Missverständnisses über Natur und Malerei, aber unendlich kostbar als Gleichnis und Zeugnis für diesen Mythos: die *Toteninsel*.

II

Das strenge Verhältnis von Mythos und Symbol wurde dargelegt. Es ist vorauszusehen, dass schöpferische, so sehr im Mythischen wurzelnde Menschen wie Spitteler und Böcklin einer starken Symbolik bedürfen, um ihre mythischen Gesichte irgendwie glaubhaft zu machen. Hier stehen wir besonders beim Dichter vor einer Zweiheit gefährlichster Art: einerseits der Denker, der das gesamte Weltengebäu und -gebräu nochmals zu überdenken hat, der immer von neuem in faustischer Leidenschaft die in Urweltsnebel verhüllten Ufer des Absoluten, des Jenseitigen, des Seins an sich anläuft, der als gnostischer Mensch vermessen den letzten Dingen auf den Leib rückt. Anderseits der Dichter, dessen künstlerische Sinnlichkeit jedem, auch dem abstraktesten Vorgang, dem blassesten Gedankenwesen einen sinnenfälligen Ausdruck, also ein Gleichnis, ein Sinnbild, ein *Symbol* setzen muss. Denn der Dichter im ursprünglichsten Sinne des Wortes unterscheidet sich eben dadurch vom Denker, dass er Denker und Dichter ist. Dass er die lautlose, unsichtbare, körperlose Gedankenwelt des Denkers den Sinnen ausliefert.

Dichter und Denker sagte ich. So seltsam das zunächst klingt, es gilt für Böcklin nicht minder als für Spitteler. Bei Maler und Dichter, darin Haller verwandt und Schiller, west hinter dem Farbenglanze der Erscheinung das grenzenlose Reich des Ideenhaften. Idee noch nicht wie bei Plato als Absolutes, aber als ein relatives Geistes-, Seelen- und Gedankengut. Diese Welt des Geistig-Ideellen besitzt bei Maler und Dichter alle Vorrechte des Erstgeborenen. Dagegen wirkt die Welt der Erscheinung mehr und mehr wie eine von Willensgnaden erzwungene Gunst und Gabe aus zweiter Hand. Eine Art Platonismus also, in dem wir zuerst den Schlüssel finden zur Symbolik Spittelers und Böcklins. Denn

nicht umsonst nannten sie sich « Idealisten ». Der Ausdruck ist so streng wie möglich zu fassen. Bei der Erläuterung des Substanzbegriffes wird nochmals darauf zurückzukommen sein[60].

Demgemäß wäre die dichterische und malerische Welt Spittelers und Böcklins zunächst einfach ein « ideales Gleichnis » jener platonischen Ideenwelt[61]. Als solches ein Schweifen bis zu den letztmöglichen Gebieten des Jenseitigen und Aussersinnlichen. « Gleichnis » nennt sich schon eingangs *Prometheus und Epimetheus*. Das Gleichnis vom Übermenschen und vom Menschen des Alltags. Verwandt damit *Imago* als Gleichnis des entsagenden Seelenhochmutes. Und wieder *Prometheus der Dulder* als Gleichnis vom Prometheischen, allein sich selbst und seiner Seele eigenen Menschen. *Olympischer Frühling* im Großen ein Gleichnis von der ewigen Wiederkunft, von der mechanistischen Weltenlehre, von dem naturwissenschaftlich atheistisch-darwinistischen Weltgefühl des Menschen des 19. Jahrhunderts. In selber Dichtung ein ganzer Blütenkranz idealer Gleichnisgesänge wie «Apoll der Entdecker», « Hermes der Erlöser », wie der Uranosgesang. Dann die unzähligen Einzelgleichnisse, die in den Massiven der Epen Spittelers wie blitzendes Kristallgut versprengt sind. Gleichnisse ideenhafter, mythischer Hintergründe wie früher dargelegt wurde. Längenweit ruht epische Dichtung in tiefe und hinterhältige Symbolik verhüllt. Mit dem Mythischen eng vermischt, wachsen diese Gleichnis-Symbole aus einer dunklen, oft undurchschaubaren Seelenstimmung, ab und zu jäh durchleuchtet, so dass Gestaltenwerk phantomhaft und urplötzlich und scharf umrissen vor dem Auge steht[62].

« Ideales Gleichnis » einer in brennenden, singenden Farben und in epischem Tatverlauf geoffenbarten pantheistisch empfundenen Weltseele ist mir Böcklins Malerei. Gleichnis der Allsehnsucht, des großen Werden und Vergehens, des Weltschmerzes, der Zeit-, der Stammes- und Landschaftsseele, Gleichnis eines allwährenden Naturmythos, in dem jede Naturkraft, jede Naturstimmung sinnbildlich aufgefangen ist. Beim Maler wie beim Dichter! Der Gleichungen und Darstellungen übergenug, um daran zu lernen. Viele wie von einer Hand zur andern gewandert, wenn wir Böcklin betrachten und Spitteler aufmerksam durchlesen.

Indessen diese allgemeine « ideale » Gleichnissphäre gilt mir nicht so viel. Auf das strenge eigentliche Symbol kommt's an, auf das «reale»

Gleichnis, um den Begriff Weingartners zu kreuzen. Weder bei Böcklin noch bei Spitteler dürfen wir zuviel erwarten. Bei Böcklin schon der Kunstgattung wegen. Etwa jene ganz innere und innerste Sinnbildlichkeit, jene Tiefenverhältnisse, jene Abgründigkeit des Symbolischen, die ich im Kapitel über Symbol und Mythos nachzuweisen versuche, jene blitzhaften Intuitionen, die Stefan Zweig für Rimbaud nachweist, jene Sinntiefen, in denen Mallarmé seine Worte lebendig begräbt. Hier werden die Begriffe im Strome einer aus dem Unterbewussten heraufwogenden Musik mitgeführt. Oft kaum im Bilde schlummerhaft geborgen, oft klar und tief und feurig eingebohrt ins körperliche Kleid wie Stigma und weitab geoffenbart von allem, was da nah, bequem und feil am Wege solcher Leibwerdung liegt.

Daher jener eigenschöne Ton, der durch die Seele dringt, jenes Irgendetwas, das über den Rücken schauert, das die Sinne hinreißt, mitreißt, aufreißt, den einen im andern und durch den andern, das uns verzaubert, besticht, beglückt und betört, sooft in Kunst, Musik und Dichtung und ästhetisch gesprochen die Seele also Leib geworden ist.

Bei Spitteler und Böcklin trägt uns dieses « reale » Gleichnis eine äußerliche, harte und kalte Aufdringlichkeit entgegen. Es ist zu einem künstlich und fast mathematisch bewusst angewendeten Ausdrucksmittel geworden. Es tritt bei Spitteler in jeder Art von Bildlichkeit und Übertragung auf, satt, feist, gewöhnlich und «bürgerlich»: Es darf nicht allein Hort sein des Begriffes, den es mütterlich in die sinnenhafte Schönheit seines Leibes einbettet. Es muss außerdem verbinden zwischen der leibfernsten Geistigkeit des Mythos und der geistfernsten Stofflichkeit des Epos. Statt zu vermitteln aber hängt es gemartert und ausgespannt wie zwischen den Schächern am Kreuz. In Böcklins *Villa am Meer* erleben wir sturmgebeugte Zypressen als Symbole des Schmerzes, zugleich aber rein mechanisch als Mitwirkende im epischen Vorgang des Bildes. Bessere Beispiele gibt Spitteler. Unter unzähligen eines: das Ungetüm im Erebos, der « fürchterliche Wels », bleibt durch seinen Namen « Gewesen » in einer symbolischen Situation hängen und hat dennoch für den Leser kaum eine andere Bedeutung als die epischen Daseins. Das wäre vom ganzen Gleichnisplunder zu sagen, dem wir im Lande Metakosmos begegnen: von den Gegenfelsen « War » und « Wäre », der Höhe « Selig » und anderem. Wörter und Gedanken, statt Schau und Dichtung. Platonismus,

nach dem Jenseitslande trachtend, überschlägt sich in den Bereich allgewohnter Sinnenhaftigkeit hinein. Statt «Metakosmos» einfach ein verklärtes Stück Erde mit veränderter geographischer Lage. Und weiter Symbole, die aus der Dunkelheit des Abstrakten den Rückweg verloren haben zu der Wirklichkeit sinnlicher Substanz. Höchstens, dass von allem, wie Spitteler von seiner Namensgebung sagte, eine hübsche «Farbenwirkung von Fleisch und Bein in Wald, Luft und Meer» zurückbleibt. Oder wir erhalten jene längst abgegriffenen, verblasenen und verbrauchten und vom Schweiße der Gewöhnlichkeit fettig gewordenen «schmückenden Beiwörter», Symbolattribute, deren sich kein König mehr ungestraft bedienen dürfte. Hauptwörter, die sich in ihre Adjektive leerplaudern, ausplaudern, ans Erstbeste wegwerfen wie Huren und Narren. Und Beiwörter, welche die Zugänge zu den Inhaltstiefen ihres Hauptwortes absperren, es behüten wie der Drache die Jungfrau, es mit dem Moränenwall ihrer schäbigen Allgemeinheit umschließen. Die Nacht ist «schwarz», der Baum «grün», der Wald «dunkel», die Seide «farbenprächtig», der Schein «hold» und die Blumen «duftig». Man denkt an die anakreontisierenden Dichterdilettanten um Gleim und Gellert. Und doch steht es also bei Spitteler ... Oder das Ding als äußere Erscheinung verliert vollends die Beziehung zu seinem Inhalt. Der Symbolleib ist zerrissen, die Substanz verflüchtigt und das Wort Schlacke. Der Dichter beschert uns die «Gründlinge der Wahrheit», die Röhre mit dem Namen «Ungern», das Tal «Warumdennicht», den Wels «Gewesen», die Wiese «Wachs und Werden», die Grotte «Tod und Leben». Märchenpoesie meinetwegen, aber als Symbol doch unglaublich dürr und dürftig. Es kann uns nicht trösten, daß die Neigung zu gewollter Primitivität mitspielt, dass wir schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Liederbuch der Clara Hätzlerin von den drei Kräutlein «Demut», «weiblich Güte» und ein «sanft Gemüte» hören und vom Kranz aus «Habmichlieb» und «Wohlgemut»[63]. *Grobe* Symbolik, wenn zusammengefasst werden darf. Genau wie die Puttenschwärme in Böcklins Frühlingslandschaften. Allein seit George ist auch für die Deutschen die Zeit vorüber der «Sonnenglück», der «roten Feuerhand des Abends», der «königlichen Fraun», der «blassen Furcht» und «schwarzer Nacht» und «finstern Waldes». Man wird entgegenhalten, das verschwinde als nebensächliche Einzelheit in des Werkes mächtiger Gesamtheit und der Epiker besitze Rechte,

die dem Lyriker nicht zustünden. Aber dazu meine ich: entweder das symbolische Wort lebt, oder es lebt nicht; es ist durchflossen mit Seelensubstanz, als Adjektiv erfüllt von den Jenseitswerten seines Substantivs, zu tiefst Wahrzeichen, lauthaft und bildhaft bis ins Innerste, oder wir erhalten Papier, Schnitzel, in der ästhetischen Willensbeize geröstetes Ausschussmaterial. Und dann, diese oben vermerkten Dinge beherrschen nicht nur Spittelers Epen auf jeder Seite, sie leben auch in dem, was man bei Spitteler als Lyrik hinzunehmen hat.

Immer ist es nicht so. Bei Maler und Dichter vermeine ich auch Ansätze einer tieferen Symbolik wahrzunehmen. Beim Maler, soweit das überhaupt möglich ist. Beim Dichter nicht allein in der Fülle schallnachahmender, lautmalender Wortgebung. Wie Windwetter, Orkan und Gewitter, elementarer Aufruhr jeder Art im einfachen Wortklang sinnbildlich vorgedeutet werden durch das « Pang » einer Entladung, durch des Windes « Hüvih », durch « prasselnde » Blitze und durch « Regenwogenrauschen » und von der Glocke « Sim Sum » bis zum « Kria Kreisch » der Krähen. Nunmehr Sinnbildlichkeit tieferer Natur, wenn wir von « braunen Wohlgerüchen » hören, von « dunkelsamtenen Räumen » und « dunkelfarbigen Gefühlen », von « gespenstigen Misteln » ... « hochauflachenden Frühlingstälern » und vom « verdrossnen Raum » und vom «ergrimmten Boden», und wenn auf «schöne Reden» das Bild von «feisten Pferden» angewendet wird. Wenn die Rede geht vom «greisen Wald halsstarriger Eichen », vom « Strahlengold », das sich in « Dreiklänge » umsetzt, von « des Wolkenzugs verhassten, mürrischen Gespenstern », vom « stummen Sonnengold », das da beginnt ein « Heldenlied zu dröhnen », von « Nebelnestern auf den Wolkendächern ». Die symbolischen Vorgänge liegen in feinere Sinnlichkeiten eingebettet, erleiden weitere, kühnere Übertragungen, verstärken die magische Wirkung ihrer Bilder.

Hier müsste für Spitteler und Böcklin das unbegrenzte Gebiet der Stimmungssymbolik zeugen. Der Maler weiß gewisse Naturstimmungen wunderbar ins Menschliche umzudeuten. Die Gluten des Mittags brüten den Pan aus. Putten schwärmen inkarniert aus den Wohlgerüchen einer Frühlingsmatte auf. Das Grauen der Schlucht löst den Drachen aus den Felsenhöhlen. Gewitterwelt gebiert kämpfende Kentaurenleiber. Das Leben stirbt in der Todesstille eines gleitenden Nachen und in erstarrter Felsenarchitektur. Meeresgischt zerbrandet unermüdlich und

toll in den Perlmutterglanzen, im Tausendschimmerfarbenspiel emporschnellender, stürzender, ausgelassener Leiblichkeit. Dort beim Dichter, hier beim Maler. Immer mehr werden diesem Farbe und Linie Medium zu Stimmungszwecken. Es beginnt in Farben zu musizieren und zu dichten. Valeurs, in denen Lust- und Unlustgefühle bereits sinnbildlich aufgehoben sind. Wir gehen zu den halbdunklen Hallen des Symbolischen ein. Die Grenzen der gegenseitig sinnlichen Beschränkung fallen. Die Künste verschwistern, verbinden, ersetzen sich. Deutsche Romantik, englisches Präraffaëlitentum und französischer Symbolismus wollen auf Augenblicke zusammenwirken. Farbe und Klang mischen sich zu hektischer Wirkung. Hoffmanns Anschauungen über die Nachbarrechte des Sinnlichen tauchen auf und des Liszt belächelter Aufruf ans Orchester: «... ein bisschen *blauer*, wenn's gefällt». Wir ahnen Hodlers *Blaue Stunde*. Dritte Dimension möchte sich öffnen wie auf den Bildern von Puvis de Chavannes. Zu den Farben die Linien! Die Senkrechten des Geistes, des Jenseitigen steigen auf und fallen zurück auf die Wagrechten des Bedingten, Stofflichen, Irdischen und Endlichen. Damit nicht genug. Bestimmte Farbwerte haben nur noch die Aufgabe, irgendeiner Idee zu Klarheit und Wirklichkeit zu verhelfen, eine Idee sinnbildlich durch den farbigen Ersatzwert auszusprechen.

Pest: Das Tückische der Krankheit ist durch die Giftpilzfarben angedeutet. Die Schreckens-, Todes- und Verwesungsstimmung durch breite Kontrastflächen von Farben, die nebeneinander gesetzt, besonders unheimlich und erregend wirken.

Toteninsel: Abermals Kontraste, die in ihrer Ungebrochenheit schwere Leidgefühle erwecken. Noch wirksamer die Symbolik der Linien. Im symmetrischen Wechsel von Wagrechter und Lotrechter, verbunden mit der Düsterstimmung des Meeres, liegt geisterhafte Naturruhe.

Kentaurenkampf: Aufruhr chtonischer und sphärischer Naturgewalten, animalische Raserei und Triebhaftigkeit und Gewitterwelt in dem Fortissimo explodierender Farbflecken, in dem Gewühl bewegter und horizontal betonter Linien, in den giftigen und jäh ins Dunkel geworfenen Lichtern und im tönenden Fleckenblau des Himmels.

Odysseus und Kallypso: Der Gegensatz zwischen der roten Unterlage und dem weißen Fleisch der Götter erschüttert ein ganzes Nervensystem. Dieses unerträgliche Rot verkörpert nicht allein die triumphierende

Sinnenglut der mythischen Hure, es enthält meisterhaft die niederziehende, umgarnende Lockstimmung. Als stärkster Kontrast schon in der Linie: die Odysseusgestalt. Der streng aufragende blaugründunkle Schattenriss ist Sinnbild reiner Sehnsucht, des nur Geistigen, Sittlichen gegenüber der roten, ausbrechenden Potiphargeilheit Kallypsos.

Man sehe in meiner Annahme einer bewußten Stimmungssymbolik bei Böcklin nicht etwa Gesuchtheit und Willkür. Wir wissen, dass der Maler für bestimmte Stimmungswerte auch bestimmte Farben verwendete. Dass ihn der Parallelismus der Linien als Ausdrucksmittel ähnlich beschäftigte wie Hodler. Nach Lasius, Schick und Flörke bedeutet Böcklin Schwarz-Grün-Weiß *Ernst*, Rot-Gelb-Blau *Heiterkeit*, tiefes Violett *Ernst und Trauer*, blaue Ferne *Ruhe*, Schwarz-Gelb und Schwarz-Blaugrün und Violett-Grün *Trauer* «Ein Trompetenstoß ist ihm Zinnoberrot» (Flörke). *Mörder von Furien verfolgt:* Die zerrüttete Mauer stellt nach Mähly einen schon zuvor gewalteten Fluch vor und dass etwas gewaltsam gestört worden sei; die roten Ziegel deuten auf Blut[64].

Man könnte in bezug auf diese Stimmungssymbolik beliebig folgende Scheidung vornehmen:

a) Bilder der Freude, der Lust, des Lebensgefühls und der Lebenskräfte: *Ideale Frühlingslandschaft, Frühlingserwachen, Liebesfrühling, Frühlingseinkehr, Faun einer Amsel pfeifend, Kentaurenkampf, Spiel der Wellen, Spiel der Najaden* usw.

b) Bilder der Trauer und des Todes: *Herbstgedanken, Ruine am Meer, Toteninsel, Pest, Vita Somnium breve, Melancholie, Villa am Meer* usw.

c) Bilder der Sehnsucht: *Odysseus und Kallypso, Villa am Meer, Daphnis und Amaryllis, Sappho* usw.

Mit gleichem Erfolg lässt sich Spittelers Dichtung auf ihre Stimmungssymbolik hin durchforschen. Unterwelt wirft alle Schrecken aus: des Wolkenzugs verhasste, mürrische Gespenster, aus erebinischen Sümpfen unsägliches Geflügel als schmutzige Reigel, Harpyen, Lästervögel, Krähen, Dohlen. Wir erleben stygische Melancholien, bildhaft geworden am Palast des Hades, den Erebos der Schmerzen, die Einöden der Trauer, die Kasematten der Bängnis, die Modermeere der Hoffnungslosigkeit, die Bergwerke der Entsagung und die Steinbrüche der Verworfenheit. Wir erleben die Morgenberge der Hoffnung, die Gestade der Sehnsucht, die

Teiche des Vergessens, die Jenseitsländer der Erlösung, die Inseln des Todes, die Villen der Verlassenheit, die Zedern des Trostes und die Zypressen des Schmerzes. Aus den Astralitäten des reinen Geistes und der Schönheit steigen uranische Himmelsburgen, elysäische und metakosmische Gefilde, Traumberginseln und « farbiger Olymp », und Urgebirge wachsen aus den « Strömen roten Feuers ». Aus Nebeldämmerung hebt sich Persephone, des Hades fürstliches Gemahl. Die junge Iris inkarniert im Flammengarbenmeer des Spektrums, am Horizont wächst Hebe, « aus dem blauen Himmel eine schlanke Maid », uranische Ätherwelt dichtet die Lichtleiber der schönen Amaschpand. Aus dem Glanzgewimmel farbiger Urweltlandschaft gerinnen « schöngetan » die Götterwesen, hochherrliche Inkarnationen olympischer « Seelensonnenwelt ». Stimmungsgeboren und reine Phantasiewelt und erschaut mit « Dichtersehnsuchtsaugen ». Es tobt der Elemente Aufruhr sinnbildlich weiter im Leibgewühl antiker Flur- und Wasserwesen, in Pan und Kentaur, in Wassergöttern und « Nymphen mit Gesind und Kind », in Giganten und empörten Menschenvölkern. In den « sumpfdurchnäßten Wasserwüsteneien » des Ereboswesen « verzerrten Mundes » die Sibyllen. Grotte « Tod und Leben » wirft ihr Gleichnis den erschrockenen Göttern in dem vorüberwankenden, grausen Urweltschatten der Megäre zu. Im unterirdischen Maschinenhaus des Uranos aus « schnaubendem Verließ », aus Donner, Dampf und « Wellbaumtoben » ... « Kolbenstampfen » der Mythos der Maschine in dem Sinnbild eines « sturmbewegten Eisenräderwerk », bedient von « wilden Eisenmännern ». Und als ein weiteres Stimmungs-Sinnbild abschreckender Trostlosigkeit, aber beglaubigt durch die verfluchte, qualzerrissene Schöpfung Anankes, steht über allem Leben, über Göttern und Menschen, aufragend aus einem Meer von Blut und Schrecken, aus einer « sonnenscheingeschminkten Hölle » des Weltenmörders blinder Eisenautomat.

Endlich bedient sich Spitteler wie Böcklin eines ausgesprochenen sprachlichen Parallelismus:

« Wirst mich fragen, welches ist das Lustspiel?
Dies, geliebte Jungfrau, ist das Lustspiel:
..... dieses ist das Lustspiel ».

« Darum blicken wir ...
Darum finden wir ... »

« Gleich wie du geformt ...
Gleich geformt wie du ...
Gleichgeformt ... »

« Sollt's nicht glauben, meine lieben Freunde,
Sollt's nicht glauben! 's ist ein albern Märchen!
Niemals gab es einen Lebenskäfer,
Niemals auch ein Schrein und Weinen,
Noch ein Leben, noch ein bittres Sterben
Noch ein gegenseitig Ungeziefer ».

Gegen diese Stimmungssymbolik bei Maler und Dichter wird kaum etwas einzuwenden sein. Wofern wenigstens die ästhetische Einheit gewahrt bleibt, wofern diese Inkarnationen reiner Stimmung nicht allzu roh, allzu lärmend und aufdringlich aus dem Rahmen ihrer Zugehörigkeit herausprallen. Wofern Natur nicht allzusehr missbraucht wird zu solchen Stimmungszwecken. Allein diese Dinge vollziehen sich unangenehm an der Grenze von Symbol im strengen Sinne und der Allegorie. Symbolisch vertiefte Allegorie zunächst. Ausgewachsen, in Verbindung mit jenem epischen Urdrang, zu einem Anthropomorphismus, der beim Dichter zu einer wahren Vermenschlichungswut führt. Das Zarteste und Gedämpfteste, nicht Hauch noch Seele sind sicher. Ich sprach schon im Kapitel über Epos davon.

« Im stummem Nebel, der erstaunt vom Himmel hing.
Und scheuen Seitenblickes, mit erhobener Zehe
Stockten die leisen Stunden, witternd Schicksalsnähe,
Und Schweigen horchte hinterm Hag und bang Erwarten ...»

Und noch ein Beispiel: der Kampf Poseidons mit den Wassern. Die Darstellung eines Flusses gewinnt vom Tallauf bis zum Felsenquell aus jeder Stimmung ihre allegorische Verkörperung: die Nymphe Achis steigt aus dem Strudel (hier ist wieder an Böcklins *Quellnymphe* zu denken, an den *Liebesfrühling* und an *Nymphe an der Quelle*), im Trommelbach haust Katarrheus, im Weiterlauf Gargaros. Endlich im Sturzgewühl der Wasser Anankes Knecht Hydraulos, der Poseidon abwärts zerrt, Bergdämonen, die mit Kübeln nahen, auf des Gottes Seite die « Nymphen mit Gesind und Kind ». Ein tosendes Durcheinander von Wassertürmen, Donnerkeilen, von « schwadernden Wasserfallen »,

« Quellenwirbelwalzer », « ein wirbelnd Wassermus », Wasserdampf und Wogenstöße des « Wildbachs Flutenschuss », « Flutlawine » und « Gischt des Strudels » über « Fels und Katarakt ». Epik und Stimmungssymbolik auf dem Wege zur Allegorie[65].

Nicht weniger ist Natur bei Böcklin verzauberter Anthropos. Es «menschelt» hinter allem. Hinter der sehnsüchtig aufragenden Zypresse, aus dem ruhenden und bewegten Meere herauf, aus schläfrigen Weihern und Tümpeln, in verschwiegenen Ruinen und Villen, durch verhängnisvolle Waldeinsamkeiten, Schluchten und weite Wiesenplane. Vollends ist dies der Fall, wie wir sahen, wenn Naturstimmung sich in Gestaltenwerk sinnlich verdichtet. Wenn gleichsam einer wach und selbständig gewordenen Elementarseele körperliche Gerechtigkeit geschenkt werden soll. Wenn es gilt, « Seele » in die Dinge zu legen.

Aber, erlauben wir uns Spitteler und Böcklin gegenüber zu fragen, was ist denn die Seele eines Dinges? Ist es Lust, Leid, Bängnis, Sehnsucht und Sättigung – also unsere Seele? Oder ist diese Dingseele etwas ganz anderes? Etwas zum mindesten in sich Begründetes und für sich Seiendes, Eigenes und Wesenhaftes? Etwas, das mit unserer Seele, mit Gemüt und dergleichen zunächst noch nichts zu tun hat? Bedeutet diese Dingseele nicht eher und beispielsweise für den Stein dessen Schwergewicht, für die Blume Duft und Farbe, dem Instrument dessen Klang? Wer nicht versteht, was ich meine, der stelle sich vor Hodlers *Herbstlandschaft*. Keine hübsche Farbenallegorie, sondern der Herbst an sich bis auf das Rischeln des dürren Laubes und den feuchten Erdgeruch. Was hätte Böcklin aus dieser Herbstlandschaft gemacht? Seine *Flora* und anderes lassen es ahnen.

Von diesem Anthropomorphismus ist nur ein Schritt zur reinen Allegorie. « Symbol bedeutet Leib », sagt Gundolf. Symbolisieren heißt Übernatürliches, Geistiges versinnlichen, die Inhalte in den Bildern erlösen, eine Form begeistigen und beseelen. Allein, wie ich das Wesen des Symbolischen verstehe, unmittelbar und in strengster Beziehung von Sinn und Bild.

Die Allegorie nimmt der beseelten Erscheinung Charakter und Leben. Sie vermenschlicht abstrakte Begriffe; aber so, dass die Beziehung zwischen dem Begriff und seiner Personifikation nicht mehr durchsichtig ist. Zwischen Begriff und sinnliche Offenbarung haben sich willkürliche,

vom Verstande errichtete Bestandteile gelegt. Diese verlangen bereits wieder Aufklärung für sich. Das Leben dörrt ab, der ästhetische Organismus zerfällt, die Begriffe stehen auf wie Gespenster aus den Mausoleen rationalistischer Spekulation und angetan mit den prunkenden Gewändern und Scheinleibern ihrer Personifikationen. « Allegorie entsteht », sagt uns Hebbel, « wenn der Verstand sich vorlügt, er habe Phantasie ».

Hier erleidet die künstlerische und dichterische Welt Böcklins und Spittelers ihre größte Belastung. Wir erwarten Natur, Leben, Blut, Wärme, Wesenstiefe allenfalls, Magie und Beseeligung. Alles, nur nicht diese Knochenhände kalter Abstraktionen, diese Schädelstätten gemarterter Sinnlichkeiten, diese andere « Grotte Tod und Leben », woselbst statt Seelen die Begriffe in den verfehlten Bildleib eingezwungen werden. Böcklin malt eine *Melancholie*, *Vanitas* und *Veritas*, *Malerei und Dichtung*, die Erde als *Magna Mater*, aber glatt wie ein olympisches Fräulein. Spitteler beschenkt uns mit diesem unmöglichen Wels « Gewesen », er lässt den Prometheus den Löwen der Reue und die Hündlein der Hoffnung erwürgen. Der Abend geht mit purpurner Schleppe durch die Felder. Wir erhalten den « königlichen Tag » als Jüngling, der « Sonne muntre, zartgebaute Töchter », die Hoffnung als « heilige Schläferin », zum Gruß entgegentritt der « Berg mit Silberkrone, Schwert und Purpurschuh », ferner

> « Da haust der bleiche Ruhm, da gähnt die Einsamkeit
> Und nächtens durch die Fenstergitter zischt der Neid ».

Ich frage: dürfen wir heute noch Eigenschaften der Seele, des Geistes, leere Gedanken einfach ins Menschliche umdeuten? Dürfen wir astronomische, uranische und siderische Dinge, physikalische und chemische und weiß was für Vorgänge aus dem Naturleben einfach der Personifikation unterziehen? Hier wird Ort und Stelle und Stärke und Begabung des schöpferischen Geistes entscheiden müssen. Ich könnte mir wohl den Schmerz als altes versteinertes Weib in sehr derbem Realismus vorstellen. Unmöglich aber muten mich diese Putten an in Böcklins *Frühlingsreigen*, in *Flora die Blumen weckend*, in *Frühlingshymne;* abgeschmackt Spittelers « Sonnenrosse », des «Abends rote Feuerhand» und der « Sonne Angesicht», «die grüßt mit ihrem seelenvollen Blick»... Man vergleiche einmal mit Böcklins *Nacht* Hodlers gleichnamiges Bild: Wie tief wird

hier der ganze Inhalt dessen, was wir «Nacht» nennen, ausgeschöpft: Finsternis, Bängnis, Schlummerfriede, die Qual des schuldigen Gewissens, animalisches Mysterium. Ausgeschöpft und erschöpft durch die Realität der Anschauung, durch Gebärde und Bewegung, durch die Linienführung und die schwere Farbengebung. Bei Böcklin langweilige Allegorie. Der Begriff, Nacht' – ein schwebendes Weib, das Mohnblumen aus einem Hifthorn ausstreut – gibt gleichsam dem Beschauer seine Visitenkarte ab. Mehr nicht. Auf dem Bilde Hodlers aber enthüllt sich das trächtige Grauen, das furchtbare Walten der Finsternis, das allnächtliche Drama der Lichtlosigkeit; die Stunde, in der das Böse Schatten wirft, die Geister umgehen, die Körper zu Gedanken und die Gedanken zu Körpern werden, zu Maren, zu höllischen Visionen. Es enthüllt sich das innerste und geheimste Wesen der « schwarzen Göttin ».

Nein! All diese angedeuteten Dinge bedeuten mir bei Böcklin und Spitteler keine Erhöhung und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit des Übersinnlichen und Stimmungshaften, kein wahres Naturtum. Nicht durch Abstraktion gelangen wir in der Kunst zum Jenseitigen (Transzendentalen), zum Kern, zur Idee einer Erscheinung, sondern allein durch die einem Dinge zukommende und bis zum äußersten und letzten gesteigerte Sinnenfälligkeit. Darum ist mir die grüne, in das Licht lebendiger Atmosphäre eingetauchte Wiese eines Impressionisten lieber, wirklicher und geistiger zugleich, als die durch Idee und Vermenschlichung begrifflich vergewaltigte Natur Böcklins. Und das leise Gewoge, die innere Erregung und musikalische Spannung Verlainescher Verse, die tiefe Sinnverhüllung bei Mallarmé, die schwermütigen Rhythmen Keats, wie zwischen Erde und Himmel geschrieben, und Georges farbfunkelndes Pathos öffnen mir mehr der Pforten ins Unbekannte und Unendliche als Spitteler mit seiner ganzen schweren mythoplastischen, symbolisch-allegorischen Gedanklichkeit. Denn wahrlich, es ist leichter durch ein Buchenblatt ins Kosmische zu schauen als durch die Hegelsche Lehre vom Sein.

GESTALTUNGSWILLE UND SUBSTANZBEGRIFF

I

Allem Seienden liegt etwas zugrunde: Eine Wirklichkeit, eine innere Wahrheit, ein inneres verborgenes Leben, eine Realität, die weder gewogen noch gemessen wird, weil außerhalb der logischen Funktionen von Raum und Zeit. Etwas, das alles durchfließt wie das Pneuma der Stoiker, das den geistigen Dingen wie den körperlichen angehört, ihr zureichender Grund gleichsam; etwas, das da geistert in der Natur als Wirklichkeit wie in der Kunst als Idealität: die *Substanz*. Wenn ich also vom Substanzbegriff rede, so meine ich vieles und lege manches hinein. Vieles, wovon die Rede war, und das ich vorwegnehmen musste. Dann alles, was Stil, was Farbe, was Sprache, was Bild und Gestalt, was ästhetischer Wille und künstlerisch-dichterische Gattung bedeutet.

War das vergangene Jahrhundert ein Zeitalter der Auflösung, der Preisgabe, der Zerstörung, so war es auch ein Eroberer- und Entdeckerjahrhundert. Böcklin und Spitteler gehören in ihren Anfängen einem Geschlecht an, das eben daran ging, in Musik, Kunst und Dichtung den Substanzgehalt der sinnlichen Erscheinung wieder aufzuspüren. Eine mächtige Verstärkung und Erweiterung der technischen Mittel, der technischen Erfahrung und der Stoffgebiete, mehr und kräftigere Farbe, sattere Tongebilde, schwerere Struktur der Körper, Vielfalt der Rhythmen und Formen, entbundene Phantasie und zugleich größere Wahrscheinlichkeit, wahrhaftigere Verhältniswerte von Mensch zu Mensch, vom Menschen zur Welt der Erscheinung schlechthin. Das gibt dem Ringen der Dichter- und Künstlerschaft lebendiges Gepräge. In Frankreich zuerst, schon nach 1830; in Deutschland nach 1840 und 1850.

Überall galt es neu zu knüpfen. Vieles war zu überwinden. Zunächst Klassizismus wie Romantische Schule. Formen, denen die neue Zeitseele

den Substanzgehalt verweigerte und entzog; Substanzen, die keine Form mehr fanden, die mangels organischer Bindung in Zeit und Raum eitel werden und heillos zerflattern. Schillers geglättete Substanz im schwungvoll erhabenen Faltenwurf seiner Antike kaum weniger als die Scheinrealistik eines Brentano. Statt Menschen, blutleeres Gestaltenwerk al fresco aufgetragen wie bei den Nazarenern. Zweitens ein Historismus, der das wirkliche Leben übersieht, in den Friedhöfen der Vergangenheit herumwandelt und das Dasein zum Museum macht, zur geschichtlichen Drehbühne mit Mittelalter und Altertum aus Leinwand und Pappe. Weiter das Genre, jenes beschauliche, schlichte Rührstück zusammengestoppt aus Geschichte und Moral und Naturkunde für das Sonntagsgemüt des aufgeklärten Bürgers. Jenes kleine, freundliche, belanglose «Herzallerliebst», das beinahe Malerei, beinahe Dichtung, beinahe Philosophie und Religion ist.

Nun hatte gerade der Klassizismus mit Gœthe gelehrt, die Dinge dieser Welt, die Substanzen des Kreaturhaften liebenden Auges zu umfangen. Und Schillers heller Jambus hatte wenigstens Hölderlin die Wege gewiesen zu einer neuen tönenden, schwingenden Seelensubstanz. Endlich war es jene Romantische Schule, die dem Wirklichen weltweite Tore geöffnet hatte. Hiebei aber blieb es. Nur selten besitzen Schiller und die Romantik jenes spezifische Substanzgewicht, das für Kunst und Dichtung einer neuen Wirklichkeit nötig war[66]. Von ihnen allen, die da um Schiller und Schlegel herumstanden, gilt ein wenig Gœthes Wort über Arnim von der «Natur aus Büchern». Man übermenschlichte, durchgeistigte und beseelte die stoffliche Erscheinung so sehr, nimmt sie so äußerlich, dass Mark und Substanz vergessen werden und nur eine unbestimmte Gefühlswelt, verwelkte Umrisse, farblos versüßte Stofflichkeit oder atmosphärenlose, durchsichtige Kristallisation des Gedanklichen, der «Idee» zurückbleibt.

Man musste schwerer werden, weiter und tiefer gehen. Auch wenn man nicht in schroffer Gegensätzlichkeit zu dem abgedrängt wurde, was nach 1870 und 1880 in dem Düngerhaufen europäischer Zivilisation als Naturalismus herumwühlt. Man verleugnet seine Abkunft aus klassizistischer und romantischer Schulung nicht. Nur hieß man nicht mehr Schiller, Weber oder Overbeck, sondern Wagner, Nietzsche, Feuerbach, Thoma, Brahms, Marées, Puvis de Chavannes, Moreau, Spitteler oder

Böcklin. Aber man blieb Idealist, unbekümmert um die grobe und harte Werktätigkeit des Trges. Träger eines «neuen» Idealismus, der in glänzender Synthese wie in einem Reif aus Edelerz die Welt des Diesseits mit der Welt des Jenseits, den Geist mit dem Stoff, die äußere Sinnlichkeit von Auge und Ohr mit der inneren der Seele zu binden bestrebt war. Und zum Teil auch band. Ich berufe mich auf Wagners *Tristan*, auf die Hymnen in Nietzsches *Zarathustra*, auf Böcklins *Felsschlucht*, auf die glücklichsten Stellen in Spittelers *Olympischem Frühling*. Ein realer Idealstil wird im Guten das Ergebnis sein. Das Ideelle ist im Stofflichen getilgt, das Stoffliche im Ideellen aufgehoben. Das eine soll im andern erfüllt werden. Durch diese Durchdringung von Stoff und Idee, von dionysischen und apollinischen Elementen, von « Introversionen und Extraversionen », von « Dasein und Wachsein » entsteht eine vollkommene Gleichgewichtslage. Wir befinden uns an der Wasserscheide zwischen Eindruckskunst und Ausdruckskunst, zwischen der mystischen Stoffverdunkelung der Romantik, der Stoffverzartung und -verleugnung der Klassizisten und der rohen, blinden Stofflichkeit des aufmarschierenden Naturalismus. Die Malerei Böcklins und die Dichtung Spittelers sind wundervolles Beispiel. Ringsum lockte Verführung. Ein Schritt nach rechts und wir geraten in das Sonnen- und Schattenspiel des Freilichts, ein Schritt links und wir stehen an den Vorhuten des schwersten Realismus; ein wenig vorwärts und es beginnen die Geisterreiche des Symbolismus, nur etwas zurück und es ist, wie wenn Hegel gedichtet und Cornelius gemalt hätte.

So kommt, was ich Substanz nenne, bei Spitteler und Böcklin gefahrvoll zwischen eine Welt des Realen und eine Welt des Idealen. Sie hat sich bis zur Verzerrung und Vergewaltigung, bis zur Verflüchtigung und Vernichtung dem künstlerischen Willen von Maler und Dichter, der «ästhetischen Idee» zu unterwerfen. Der Stoff, das Material erleidet jede Art Abstraktion, bis alles in dieser ästhetischen Idee verwandelt, aufgelöst und verbrannt ist. Oder Stoff erduldet solche Verdichtungen, eine solche Vordergründigkeit und schmetternde Gegenwart, dass wir zurückprallen, dass die Gespinste des Seelischen zerreißen und die Bildräume explodieren. Nur selten ist diesen «Idealisten» gegeben, den Stoff für sich und durch sich wirken zu lassen: Das übermachen sie gerne und nicht ohne wegwerfende Überhebung den Naturalisten und Im-

pressionisten. *Idealismus* bedeutet ihnen vorab Wille zur Form, « Wille zur Macht », zur Weite, zur Perspektive, zur Persönlichkeit. Ein Wille, der die Dinge durchschlägt, durch und über den Stoff, über die Substanz hinweg gestaltet. So musste man nicht allein mit dem Material in Zwiespalt geraten. Die Substanz selbst, diese geheimnisvolle Wesenheit, in allem Gegenständlichen und Geistigen waltend, sie wird bedroht und geopfert. Hier erfüllt sich eine Tragik der Zeit. Eben jene Pseudomorphose, von der bei Anlass des Mythos die Rede war. Welche Urdichtigkeit noch in den Werken der Gotik[67], noch bei Palestrina, bei Luther, bei Shakespeare. Im Rokoko leichte Lösung. Und, um es einmal auszusprechen, schon bei Gœthe ist nicht mehr lauter Gold, was glänzt. Wie leer und schlecht aber stehen die Fassaden des romantischen Weltbildes, wie gefälscht wirken die historischen Jahrhundertstile, wie hohl tönt es oft bei George! Welche Verzauberung, welche Magie, welcher Aufwand, um zu geben, was nicht ist, um zu sein, was man scheint! Vom Menschen bis zum Kirchturm. Die Lebenssubstanz ist ärmer, dünner geworden, das spezifische Gewicht der Menschheit hat abgenommen. Dunkle Zusammenhänge, die einstmals sich klären werden.

Warum aber diese Dinge von Substanz und Substanzbegriff? Weil nach meinem Empfinden der Weg zum Wesen des Schönen hier vorbeiführt. Wesen des Schönen! Etwas Dunkles, Vielgestaltes, Zweifelhaftes und Zweideutiges erhebt sich. Etwas so Umstrittenes wie jenes berühmte « Ding an sich ». Eine Fülle erlauchter Namen, ein Wirrwarr streitender Parteien! Und alles um ein Ding, das heute so und morgen anders sich ausweist, diesem das und jenem dieses bedeutet. Es wäre demnach die Frage zu stellen nach einem allgemeinen Schönen als maß- und wertgebend, nach dem «Schönen an sich». Und wäre eine letzte Antwort nicht ganz und gar unmöglich, so würde ich den Satz wagen: ästhetisch schön ist alles Lebendige und Organische. Leben und Organismus sind die beiden Standwerte, welche die Lustwelt des ästhetisch Schönen ermöglichen. Sie verhalten sich zu einander wie 1 zu 1. Das heißt, sie ruhen in vollkommener Gleichgewichtslage. Mit der Vermehrung oder Verminderung des einen, gewinnt oder verliert das andere. Ihre mathematische Formel müsste eine irrationale Zahl sein, da sie in Wirkung und Wesen alles Endliche und Messbare hinter sich lassen. Aber indem wir das Schöne in einer Verbindung des Organischen mit dem Lebendigen sehen,

müssten wir auch schon die Frage stellen: Was ist das Organische und was das Lebendige? Wir könnten Belehrung suchen beim Chemiker und beim Physiker, in allen Nachschlagewerken zuständiger Wissenschaft[68]. Das könnten wir und würden dennoch das Wesen des Lebendigen und Organischen auch von ferne nicht erfassen, weil beides eben unerfasslich ist. Statt ans Ziel würden wir in immer neue Tiefen einer Problematik gelangen. Daher gilt es zu beschränken und die Frage allein zu richten nach dem Schönen im Kunstwerk. Schönheit in der Natur, Schönheit im Kunstwerk. Es klingt seltsam, aber doch sind es zweierlei Dinge. Nicht von Grund auf zu trennen durch das starre Mauerwerk logischer Begrifflichkeit und fester Werturteile, aber selbständig und nicht zu verwechseln. Kunst ist ja auch erfüllte und überwundene Natur. Und wiederum sind beide Arten des Schönen nicht ein Letztes und Höchstes. Vielmehr ein matter und unvollkommener Ausdruck jener höchsten und reinsten Schönheit, in die alle Schönheiten wie zum Lichte erlöst zurückkehren. Jene Schönheit, die mit Thomas von Aquin und mit Fechner in die höchste Vollkommenheit gesetzt ist, in *Gott*.

Also das Schöne im Kunstwerk! Äußerste Vorsicht hat zu walten. Wir hüten uns, dieses oder jenes zeitliche, örtliche oder gesellschaftliche «Schönheitsideal» als Maß und Mitte zu nehmen. Hierin gelten mir Gottsched mit seinen Franzosen, Bodmer-Breitinger mit ihren Engländern, Winckelmann mit seinen Griechen oder irgendein neuzeitlicher *-ismus* mit seiner Tagesmanier gleichviel. Auch dieses «klassisch» Schöne mit seiner «edlen Einfalt und der stillen Größe» scheint mir höchst subjektiv und historisch geworden[69]. Plato und Aristoteles bestimmten die ästhetischen Anschauungen unserer Klassiker: Schönheit liege in Harmonie und Symmetrie, in Ordnung und Symmetrie. Der antike Mythos von der vollkommenen Ausgeglichenheit des Weltenäthers sprach hier mit wie in der strengen Bezogenheit euklidischer Geometrie, wie in den Harmonien der pythagoräischen Zahlensysteme, wie in dem Symmetrismus des ptolomäischen Raumes. Schiller hätte nicht nötig gehabt, den Weg über Kant zu nehmen. Wenn er das Schöne in die Sinnlichkeit als Ausdruck einer Idee legt, so wirkt das wie Gleichklang zu Platos Anschauung vom Schönen als vom Hindurchschimmern der Idee durch das Sinnliche. Die erste Gefahr für das, was ich Substanz nannte. Bei Schopenhauer angelangt, wird diese Auffassung Katastrophe. Denn

jetzt lautet die Bestimmung roh und einfach: « jedes Ding ist schön, *wofern* es Ausdruck ist einer Idee ». Also nur dann! Das hieß die Substanz jeder Willkür, jeder Spekulation, jeder Mathematik in aestheticis ausliefern. Hieß die Kunst in die Hände der Philosophie betten. Hieß das Schöne verurteilen zu den Bettlertischen kargester Gedanklichkeit. « Katastrophe! » sagte ich und dachte an Spitteler und Böcklin. Sie, diese bewussten und unbewussten Schüler Schopenhauers, zeigen uns am besten die Gefahr solcher Anschauung. Diese Idealisten, für welche schon Solger sagte, das Schöne sei die Versinnlichung der Idee. Und wieder Hegel: das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee. Und endlich der geistesverwandte Theodor Vischer, Ästhetiker der ganzen Idealismusgruppe um Meyer und Keller herum: Schön ist « die Idee in der Form begrenzter Erscheinung »[70].

Nun wird das Schöne nicht allein autoritativ der Idee zugesprochen. Es verbindet sich sonstwie mit einer Reihe von ethischen Seinswerten. Es wird Güte, Freiheit, Wahrheit. Dinge, die nicht so selbstverständlich aus dem Wesen des Schönen erstehen wie die Brut aus dem Ei. Aber Schiller spricht es wie ein Gesetz aus: das Schöne vermittle zwischen Natur und Sittlichkeit. Und sein sittliches Pathos wirkt wie Beschwörung. Pathos, das auch Böcklin inmitten einer Welt der Schönheit und Sinnenlust nie unterdrücken konnte. Das dem Dulder Prometheus jene Gebärde des Leides, der Eigentreue und des Seelenhochmutes verleiht und weit über die Lichtbezirke scheinschöner Sinnlichkeiten und amoralischer Übermenscheleien hinausweist.

Allein schon Baumgarten übersah die Idee und hatte für die redenden Künste sinnliche Anschauung verlangt[71]. Ein erster Schritt zum Substanzbegriff. Dann die Stürmer und Dränger zwischen 1770 und 1780! Allen voran Gœthe mit *Urfaust*, *Götz* und *Werther*. Und schon hatte Herder den aus der Antike bezogenen Begriff eines «Schönen an sich» zerstört. Er weist auf die Völkerindividualitäten hin, zerlegt in Kunst- und Naturpoesie und bestimmt, dass alle Dinge ihre eigenen und ihnen eigentümlichen Schönheitsgesetze aufweisen. Und Christian Gottfried Körner äußert sich weitgehend zu Schiller: « Jede organische Form ist schön, wenn sie deutlich das Prinzip ihrer Bildung zeigt »[72]. Noch schärfer Friedrich Schlegel, der alles Gegenständliche der Poesie (in unserem Falle dem Schönen) dienstbar macht und auch das Hässliche ästhetisch wertvoll erachtet.

Damit war die strenge klassische Ideologie durchbrochen, gewisse unzulängliche oder beschränkende Auffassungen vom Wesen des Schönen als « unendliche Harmonie », « Mittlerin zwischen Natur und Sittlichkeit » « Freiheit der Erscheinung », « Lust an harmonischen Verhältnissen », « soziale Qualität », « Symbol des Guten », als frostige Symmetrien usw. beiseite gesetzt. Es gab wieder gotische Kathedralen und jubelnde Barockdome.

Der Weg zu einer höheren Wirklichkeit war frei. Eine Wirklichkeit, die Geist und Stoff umfasst, die kein von der Natur schlechthin unabhängiges Kunstwerk schaffen wird (Kandinsky), noch der reinen Naturstofflichkeit den letzten Wert zubilligt (Zola). Stoff und Geist werden sich vielmehr so durchdringen, dass das eine sich im andern erlöst, dass Körperliches sich tilgt im Geistig-Charakteristischen und Geistiges im Körperlich-Stofflichen (Hodler).

Von dem von der Romantik entdeckten Wirklichkeitsfelde also geht die neue Ästhetik aus und nicht von dieser oder jener vorgefassten Idee. Gleich Darwin verknüpfte Schönheit und biologische Funktion. Das wirkt wie wissenschaftliche Grundlage zur epischen Universaldoktrin bei Spitteler und Böcklin. Und bedeutete doch wieder Einschränkung[73]. Was Schlegel anbahnte, umfasste mehr. Alles Gegenständliche ist ästhetisch gleichberechtigt. Auf dieses Gegenständliche im Kunstwerk wird hingehorcht, überall das Charakteristische aufgesucht, das Jenseitige eines Körpers angefühlt. Keine Formel, kein Einheitsmaß! Jedes Kunstwerk ruft demselben Vorgange, der doch immer wieder neu und voraussetzungslos ist. Daher immer wieder neue Schönheiten, neue Lustgefühle, neue im Kunstwerk aufgehobene Weltwirklichkeiten. Und in der ästhetischen Betrachtung immer wieder ein neues Nachschaffen des Kunstwerkes selbst. Darum jene unendliche Reihe und Mannigfaltigkeit des Schönen, das nichts anderes mehr sein will, als die sinnlich wahrnehmbare Ausstrahlung alles Gegenständlichen, nein alles Substanzhaften im Kunstwerk. Je formelloser, um so weiter und reicher und unendlicher, so unendlich wie die Welt der Erscheinung selbst, wie die Welt des reinen Geistes. An der Spitze dieser neuen Betrachtungsweise steht, soweit ich sehe, Theodor Lipps[74]. Er hat in einem neuen und tieferen Sinne als bisher seine Ästhetik auf das Wesen der Einfühlung gegründet. Er hat den Reichtum dargetan, den Einfühlung unerschöpflich aus dem Kunstwerk in die Seele des Betrachters zurückbringt. Nachdem ich Lipps Ge-

danken über Körpersymbolik gelesen hatte, war mir wissenschaftlich bis ins einzelne und feinste bestätigt, was mir längst vorschwebte bei der Betrachtung von Bildern Grünewalds, Grecos, van Goghs und Hodlers, beim Anhören der Musik von Grieg, Debussy oder Pfitzner, beim Lesen von Keats, Hölderlin und George, bei der Versenkung in Rodins *Bürger von Calais*, in das Mysterium von Chartres. Wessen nämlich das Körperliche fähig ist an Eindrucksmacht, an Musikalität, an rhythmischer Stauung und Spannung, an Geheimnis und lodernder, jäsender Wesenhaftigkeit, an all dem, was als die im Objekt als Stoff und Form schlummernde Ideenmasse bezeichnet werden darf. Wie unabsehbar und vielfältig sich die Offenbarungsreihen des Schönen darstellen. Wie das Schöne immer das Schöne bleibt, wenn nur jenes spezifische Gewichtsverhältnis vorhanden ist. Wie dann unbeschadet von diesem Zentrum aus die Idealitäten allseitig wie ein strahlender Flammennymbus, wie ein kreisendes «Flammengarbenmeer» myriadenweise hinausgeschleudert werden in den ästhetischen Raum, über die goldflüssigen Peripherien des Sinnlichen hinweg in die Jenseitsbezirke der anschauenden ästhetischen Vernunft. Ich gelangte zur Erkenntnis: *das Schöne eines Kunstwerkes liege in der Dichtigkeit und Erschöpfung seiner Substanz.* Oder noch einfacher: *schön sei, was Substanz hat*[75]. Vermöge dieses Substanzgehaltes erst berührt sich alle große und echte Kunst, berühren sich alle großen und echten Weltkünstler, mögen sie nun die stoffliche Welt so oder anders durchglühen und nach den und diesen Grundsätzen des jeweiligen Zeitstils und Geschmackes ausgestalten. Das Ewige und Unveränderliche bleibt eben die im Kunstwerk aufgehobene und verwirklichte Substanz[76].

Kehren wir heim zur Ausdruckssymbolik. Ich sprach schon von jener «Dingseele», die eine andere sein müsse als etwa unsere Seele oder unsere allzu äußerlich mit dem Ding verquickte Idee. Denn jede Stofflichkeit hat ihre eigene Ausdruckssymbolik, jedes Ding seine eigene Seele. Unter Ausdruckssymbolik des Stofflichen aber verstehe ich dessen Gestaltungsfähigkeit und Verwendbarkeit von sich aus und durch sich. Das Glas wachse zum Becher, das Eisen zum Hammer, das Holz zur Truhe, der Marmor zur Säule. Man vergewaltige, entehre, entheilige das Material nicht. Es hat seine heiligen Rechte, seine Rechte der Form, seine Rechte des Inhalts. Auch diese kleinen, nebensächlichen, unansehnlichen Dinge zeugen einst für oder wider uns.

II

Wirken wir die Fäden unserer Anschauung weiter ins Gewebe unserer Untersuchung. Erproben wir einmal Substanz als Farbe und Wort! Und beginnen wir mit Böcklin! Da ruhen die Geometrien, die Arabesken und Geistigkeiten der Linien. Hier duften, irisieren, singen, musizieren, lärmen die Paletten der Farben. Linie und Farbe! Die Farbe wird wichtiger sein. Denn Malen heißt Lichtflächen nach Harmonien, nach den Qualitäten der Ergänzung, nach Valeurs und Autonomien der Lokalwerte anordnen. Und Böcklin war immerhin Maler.

Abgesehen von vorübergehenden Stilarten lassen sich leicht in der Entwicklung des Meisters zwei verschiedene Schau- und Malweisen feststellen: Böcklins Frühstil und Böcklins eigentlicher Großstil.

Die Frühzeit: Erster römischer Aufenthalt bis zu den Münchner Jahren (1850—1874). Der Stil: Die Welt ist noch durchaus impressionistischer Stimmungseindruck. Von den Franzosen klingen Poussin nach, besonders Lorrain und Corot. Von den Deutschen Schirmer, Rottmann und der weiche Dreber. Die plastische Größe der römischen Campagna wird noch nicht ebenbürtig erlebt, aber formt sich. Vorläufig herrscht eine innige, empfindungsselige *natura naturans*. Es lassen sich zwei Manieren erkennen, zwischen denen der Maler sich bewegt. Ich möchte sie deuten als die geträumte und die gesehene, die weiche und die harte, die bestimmte und die verwischte. Ein Gegensatz, der bestehen blieb bis zum Ende, auch wenn die Akzente sich verschoben. Vorerst ein Verflaumen der Konturen, ein Zusammenfließen der Körpermassen. Die Atmosphäre ist raumschaffend und bindend. Die Staffage klein, nebensächlich. Farbe scheint in dunstiger Wärme zu verschwimmen. Ideale Ferne ist noch von den klassizistischen und klassischen Vorbildern geblieben[77]. Dann zur zweiten Manier! Um mit Lamprecht zu reden: eine Art physiologischer Freilichtsstil: Luft, Licht, knisterndes, wucherndes Leben. Die Wälder, vorher wogende, duftige Baummassen, nach Art der Klassizisten sorgfältig in die Landschaft hineinkomponiert, werden nun Selbstzweck. Sie brechen auf, enthüllen ihre Geheimnisse, schwelgen in grünen Dämmerungen, zaubern magische Lichtspiele und Helldunkelstimmung. Die Staffage, nicht mehr äußerlich zugefügt, ist nun naturnotwendig geworden und verwächst mit dieser Natur gewaltlos

und unzertrennlich zur Einheit (*Pan im Schilf, Pan erschreckt einen Hirten*). Allüberall Corots lebendige Stille, das Sichselbsterzählen der Natur, das heimliche Lauschen der Dinge, die Farbengebung vielfach auf silbriges, von braunen Tönen durchwirktes schummriges Grün gestimmt. Dazu diese fröhliche ungesuchte Gegenständlichkeit, dieses pflanzliche, animalische Eigenleben, dieses um alles «zum voraus Motivierte» unbekümmerte Zugreifen, diese ganze fröhliche und innige Naturandacht. In *Pan im Schilf* erfüllt sich geradezu ein impressionistischer Frühstil. Die Substanz bleibt unbehelligt. Wir erleben die Natur, so wie sie treibt, webt, wuchert, atmet: das Rieseln der Wasser, das Gekräusel der Gräsermeere, Duft würziger Frühlingsmatten, Geflüster durch Baum, Busch und Wald, gleitende Schatten, kühle und warme und körperliche Lichter, Wolkenmärchen in den Farbspielen des Himmels, das Leiseste und Flüchtigste. Keine naturalistische Abschrift, sondern Seele, Licht, Sonne, Atmosphäre. Aber auch keine «Idee». Der Baum ein Baum, das Gras Gras, Wasser Wasser, Fels Fels und Erde Erde. Aber immer gebildet aus den aufbauenden Grundsätzen ihres Wesens. Keine Baumheit, Erdheit, Naturheit. Vielmehr wirkliche, von innen heraus und lichtbeseelte Substanz, aus dem Naturinnersten und -eigensten aufsteigende Dingseele. Und wieviel süße Dumpfheit, wieviel echte Schwere, welche Poesie der Stimmung! Welch zartes Ausstrahlen und Anklingen des Natursinnlichen in unsere eigene Seele. Und also die Farbe! Noch nichts von unerträglicher Buntheit, von erschlagenden Kontrasten, vom Plebejerkolorit der Spätbilder. Keine Farbfleckendelirien, keine paukenden, tobenden Farbflächen, keine «vorgefaßte» Bildidee. Noch ist Farbe natürlicher Grenzwert des Körperlichen, substanzgeboren und substanzgebunden. Durch köstliche Mischung von farbigem Hell und Dunkel, bald kühl, bald warm getönt, fließen wundersam weich die Rhythmen. Jetzt ist die Natur noch Leben im weitesten Sinne und kein wagnerianisches Gesamtkunstwerk, abgestimmt auf Musik und Dichtung mit malerischen Mitteln.

Seit den sechziger Jahren Wende und Übergang. Böcklin verlässt, nach Neuland tastend, fortwährend experimentierend, den Boden dieses ansprechenden Frühstils. Seine Elemente sind noch lange wahrnehmbar bis nach 1870, bis *Felsschlucht* und *Frühlingslandschaft*. Schon *Jagd der Diana* (1862) zeigt die Wandlung. Alles Gute ist noch da. Aber die süße Dumpfheit löst sich, die Farbe hellt auf, Raum und Farbe streben nach

Vereinfachung. In *Felsschlucht* allgemeine, organisch bedingte, chromatische und abgedämpfte Harmonien. Musizierende Bildchen in Kleinformat, ausgelassen und liebenswürdig wie *Pan und Nymphe*, *Frühlingsstimmung* und *Sirenen*. Das Malerische bewegt sich zwischen dem Freilichtstil in den *Römischen Landschaften* der fünfziger Jahre und der expressiven Idealität auf der *Toteninsel*.

Großstil und Symphonik. Schon auf den Münchner Bildern verschwinden mehr und mehr die Zwischentöne. Alles wird klarer, bewusster, eigenwilliger und aufdringlicher. Die Kraft der Erde und die Kraft des reinen Geistes, die gegeneinander wirken. Das Impressionistische geht über in das Poetisierende. Der Maler wird zum Musiker und Dichter. Die Körper schieben sich immer gebieterischer in den Vordergrund. Melodramatik wie bei Wagner, und Epik wie bei Spitteler. Es beginnt der eigentliche Großstil Böcklins. Die Basler Museumsfresken, der *Kentaurenkampf* bei Schack schlagen schon das Thema an. Holbein und Grünewald, die alten Niederländer in der Pinakothek treten ins Wirkungsfeld. Farbe erstrahlt bald in zartester Durchsichtigkeit, bald in unglaublicher Tiefe und Leuchtkraft. Das Eigenlebendige der Natur aber tritt mehr zurück. Diese wird Träger allweltlicher Sehnsuchtsstimmungen. Wo das Eigenlebendige in der Natur nicht mehr ausreicht, die Stimmung auszuschöpfen und dieser neuen Idealität gerecht zu werden, verstärkt sich das Symbolisch-Allegorische. Farbe nimmt zentrale Funktionen an wie bei Spitteler das Wort. Funktionen, die beunruhigen, erschrecken, verblüffen. Luftleere Räume öffnen sich, in denen die Dinge gespensterhaft klar aufleuchten, Imaginationen, Schönscheingeburten. Lyrismus wie in den Frühbildern, elegische Naturstimmung, Duft, Atmosphäre verflüchtigen sich. Die Massen geraten in Bewegung. Die Farbflecken durchschwirren und -irren den Bildraum, streben nach verlorengegangenen Zentren, konzertieren, setzen Akzente, fügen zusammen und reißen auseinander. Farbfleckenmusik wie bei Wagner, wenn wir Pochhammers Anschauung folgen: «Hastig stürmen die aufgeregten Figuren der Streicher dahin, immer abgerissener werden die Melodiestücke, kurze Achtel-Staccati in Klarinette, Fagotten, Viola, Violoncello und in den Kontrabässen wechseln ab ...»

Florenz: Böcklin hat sich gefunden. Rücksichtslos wird die Welt der Erscheinung farbig gebändigt, der Gesamtidee unterworfen. In monu-

mentaler Einfachheit baut sich das Körperliche vor uns auf. Die dunstige Weichheit der Frühbilder hat dem klaren, euklidischen Raume antiker Ordnung Platz gemacht. In den Meerstücken die glühendsten und sprühendsten farbigen Flüsse. Wie ein brausendes Orchester hören wir die Farbe mehr, als dass wir sie sehen: *Spiel der Najaden.* Anderseits die Fluidien fließender Sinnlichkeiten erkälten, ballen, stauen sich, werden tonig und kalkig. Es kommt zu jenen oft so harten Materialisationen des Lichtes, für die kein anderer als abermals Spitteler den sprachlichen Beleg geliefert hat. Die Zwischentöne verschwinden vollends. Unvermittelt prallen die Kontraste aufeinander. Akkorde treten auf, die in ihrer Heftigkeit wie Klangfiguren Wagners erschüttern und unerträgliche Leidstimmung schaffen. Das dunkelste Blau, schmetterndes Rot, unbeschreibliches Gelbgrün und ein selbständiges, absolutes Weiß oft in ein und demselben Bildraum. Eine Akkordierung in Drei- und Vierklängen, in Terzen, Quinten, Septimen und Oktaven. Niemann denkt für Wagner und Böcklin an große Septimen[78]. Justi spricht für den *Frühlingstag* von « Vier-Oktaven-Sprung »[79]. Lasius: « Diese Farben ... wirken wie Töne, vereinigen sich zu Akkorden, werden Melodien und bezaubern wie wunderbare Musik aus geheimnisvollen Sphären »[80]. Je weitausgespannter diese Intervalle und Intervallfolgen, um so ungebrochener, stärker, kontrastierender die Flächen und Rauminhalte. Es sammeln sich die Farben zu Klangfiguren, zu Harmonien und Dissonanzen nach musikalischen Parallelvorgängen:

Odysseus und Kallypso: die Klangwirkung beruht auf dem Dunkelgrünblau der Silhouette des Odysseus zum weißen Körper der Göttin gehalten, und deren Körper zum sinnenfeurigsten Rot des unterlegten Teppich. Die Farbmassen, losgelöst von ihrem mildernden Hintergrunde, vermögen die Spannung kaum mehr zu tragen.

Vita somnium breve: Vom Grün des Rasens zum Gewandblau des Weibes und dann zum Goldgelb ihres Haares. Ein anderer Dreiklang: die Fleischfarbe der spielenden Kinder, das Grün des Rasens und das Tiefbraun des Baches; oder das Gewandblau des Weibes, das Düsterrot des Greisen und das Ziegelrot des Reiters.

Pest: Vierklang: das Weiß und das Rot der beiden Leichname im Vordergrund, der schwarze Drachenflügel und die dunkle Giftfarbe am Gewand des Todes. Oder die Akkordfolge der stürzenden Leichen.

Fast für jedes der Bilder in Böcklins Großstil ließen sich solche Klangfiguren zusammenstellen[81]. Klangfiguren, die ich kraft ihrer ungeheuren Spannung eben «wagnerianisch» nenne. Deutlich erinnern wir uns an die roten Trompetenstöße mit denen der Meister des *Ring der Nibelungen* das Sfumato seiner Holzinstrumente durchstößt. Deutlich an die grellen Wortgefüge im *Olympischen Frühling*, mit denen der Dichter das leichte Gewebe einer Verszeile durchbricht und zerreißt. Deutlich an alle die eigentümlich, sinnlich-seelischen Klangfiguren und Akkordfolgen, die beim Lesen Spittelers, beim Hören Wagners und beim Beschauen Böcklins verwandte Stimmung bewirken.

Daraus ergibt sich: Seit dem ersten *Kentaurenkampf* schreitet Böcklin bewusst und wie ein Triumphator dem Gesamtkunstwerk zu[82]. Es hätte sich für den Maler ein schöner Vorwurf ergeben: in der Bildmitte Malerei mit den Wahrzeichen ihrer Kunst; zur Linken Musik, die wahre Braut des reinen Geistes seit der Romantik; zur Rechten Dichtung, wieder auferstanden aus dem Schutte zivilisatorischer Unzulänglichkeiten, mit Gebärden voll Urtum und Prophetie. Gesamtkunstwerk! Spitteler folgte nach. Wagner war vorausgegangen. Er, den ich immer wieder anrufe als Kronzeugen zeitlicher Bindung. Wie eine Gottheit in drei Personen so lebt hier das Gesamtkunstwerk, die Wagneroper als Allerhöchstes in drei Inkarnationen: im Tonmäßigen als Musik, im Wortmäßigen als Dichtung, im Szenischen als Malerei. Drei Elemente, die im höheren Organismus sich durchdringen, binden und eins werden. So wenigstens lautete die Botschaft ...[83] Bei Böcklin liegt das Musikalische in der Rhythmik des Bildes, in der Betonung, Steigerung und Übersteigerung seiner Farbflächen und Lokalfarben, in der unverkennbaren Akkordierung seiner Farben, im Melos, der seine Bilder zum Klingen bringt. Verhehlte Musiksehnsucht scheint hier Stillung zu suchen. Mit Recht hat man *Heimkehr* eine Symphonie in Rot genannt. Musik geht dem Meister über alles; sie ist ihm «der Ausdruck höchster Seligkeit, wie des breitesten Behagens», und in ihr scheint er «das höchste Glück» gefunden zu haben[84]. Er, der selbst komponiert, Klavier und Harmonium spielt, dessen Baslertum und Zeitgefühl – wie bei Burckhardt und Spitteler – in Musikleidenschaft ausartet, der wie Nietzsche der Kunsterscheinung einer vermeintlichen griechischen Musik nachbrütet, dessen Bilder das Gemüt packen sollten, wie Musik es packe (Frey), der «die großen

Motive, die breit einherschreitenden Akkordfolgen» liebt wie bei Händel, Beethoven und Bach, der ein fast persönliches Verhältnis besitzt zu den Klassikern in der Musik, der sich mit Flötenspiel die Gedanken kommandiert, der jede Melodie, die ihm gefällt, fehlerfrei nachpfeift, der, gleich Spitteler, bei seinen Bildern wie ein Musiker vorgeht und die Motive zum Thema bindet und das Thema in Varianten abwandelt[85], dessen spätere Arbeiten, wenn wir Alfred Schmid vertrauen dürfen, besonders auf Musiker gewirkt haben wie die Werke Spittelers, der endlich im Musik- und Seelenmaler Gabriel Max den besten zeitgenössischen Maler sieht[86].

Märchen, Mythos, Novelle und Anekdote, Zauber der Stimmung und der Seelenfarben wirken bei Böcklin Poesie und Dichtung. Außerdem fassen sich lyrische, epische und dramatische Muse geschwisterlich zum Reigen. Auch hier spielt Wesentliches, Persönliches und Zeitliches durcheinander. Und Stammestümliches, wie Spitteler nochmals zeigen wird. Das rein Malerische ist dem Meister zu wenig wie das rein Sprachliche dem Dichter der *Schmetterlinge* und *Glockenlieder*. Neben « Musikmaler » wird « Farbendichter » stehende Wendung in allen Biographien. Man vergleicht mit Gustave Moreau, denn « beide ruhen auf literarischer Grundlage »[87]. Das Farbenproblem decke sich bei Böcklin mit dem dichterischen, und auf den Bildern bei Schack sei das Poetische die Hauptsache[88]. « Dichtkunst », bezeugt Meißner voll Achtung und Lob. Ferner, wir kennen Böcklins offene und versteckte Neigung für Dichter und Dichtung. Homer beseligt ihn. Ariost verdanken wir den *Kampf auf der Brücke* und den *Rasenden Roland*. Jener selbe Ariost, der in Spitteler den Epiker weckt und ihm als Dichter schlechthin vorschwebt. Motive aus Gœthes *Mignon* klingen nach in *Felsschlucht*. Mit Schiller, Lieblingsdichter schon im Elternhause, verbindet ihn innigste Hingabe[89]. Nicht anders als bei dem auch hierin wesensverwandten Spitteler. Und endlich wissen wir von den dichterischen Versuchen des Malers. Sie könnten schlechter sein und zeugen zum wenigsten für die Vielseitigkeit der Begabung ihres Verfassers.

Aber was war damit getan? Damit, dass der Maler Märchen- und Mythenerzähler wurde, dass er unter die Dichter und Musiker geht wie ein Überläufer. Das Malerische wird seine besten Werte einbüßen. Die Welt *muss* zur Bühne werden. Bühne, auf der die Landschaft zum leeren

Kulissenwerk herabsinkt, auf der die Dinge phantomhaft wie farbiges Scheinschöntum durch den ästhetischen Willen des Meisters zu mimisch-szenischer Haltung und Waltung in die Vordergründe gerissen und gebannt werden. Kein E. T. H. Hoffmann, aber klassischer Friedhofspuk. Um auch einmal boshaft zu sein, mehr Gesamtdunstwerk als Gesamtkunstwerk. Hier war die ganze Genialität Böcklins nötig, um irgendwie zu bestehen. Dazu eine Symbolik, die einerseits alles Gegenständliche zu mißbrauchen droht, der anderseits Böcklins brutale, germanische, durch den Gedanken beeinträchtigte Sinnlichkeit doch nicht gerecht wird. Ein ästhetischer Idealismus, wie ihn nur noch Spitteler kannte, so schrankenlos, eigensinnig und stoffüberhoben. Eine Ästhetik a priori, die sich vorab gegen die Substanz wendet. Welche die Bildelemente kraft eines maßlosen Willens wie Sklaven einspannt, mit Geometrien arbeitet, mit Konzentrationen, Verkürzungen und Verzeichnungen, mit Kontrast, Symbol und Allegorie. Tatsachen, von denen jede die Substanz gefährdet, wofern nicht ein höchstgebildetes und verfeinertes ästhetisches Empfinden mildert und leitet.

Zuerst wird die Farbe getroffen. Malen heißt ja nicht mehr nur *sehen*, mit Licht und Schatten die Welt bauen, sondern sagen, was man *denkt*. « Farbe als Selbstzweck ist Unsinn. » Man malt nicht wegen der Farben, diese sind lediglich Mittel zum Zweck, zum Erzählen[90]. « Marées vergesse das », übermittelt Schick. In der Natur beruhe alles auf Kontrasten[91]. Je härter, je besser. Nun nennen wir Böcklin vor allem einen Meister der Farbe. Und tun gut daran. Er hat den Deutschen eine neue Farbigkeit gebracht. Er hat den Begriff Farbe tiefer gefasst und erweitert wie niemand außer den Franzosen. Seine bereicherte Palette bedeutete technisch denselben mächtigen Fortschritt wie Wagners verstärktes Orchester und Spittelers vermehrter Wortschatz. Seine schlechtesten und letzten Bilder lassen noch ahnen, dass hier ein Geist tätig war, der für das ganze Jahrhundert und für ganz Europa zum Verkünder einer neuen Farbigkeit hätte werden können. Er, Böcklin, ist ja geradezu ein Techniker, ein Magier, ein Virtuos der Farbe. Seine Werke sind farbige Inkarnationen, Visionen, Offenbarungen; Seelenfarbenreiche, farbige Intuitionen von den zartesten, gedämpftesten und verhaltensten Goldgrünbraun-Harmonien der Frühbilder bis zu den lachenden, jubelnden, gellenden Schönfarben des Großstiles. Zauberfarbenspiele, ätherische Illuminationen,

Glanze, Glaste, Blenden in allen Brechungen und vom leisesten Hauch des Lichtes bis zu dessen schwerster und härtester Körperlichkeit. Farbenmärchenwelt und eine Welt der Urfarben.

Aber vergessen wir nicht: es gibt zwei Böcklin. Der Meister jener Frühbilder, auf denen noch allgemeine Harmonien herrschen, die Töne näher beisammenliegen, die Lokalwerte noch nicht streng genommen kontrastieren. Und der Meister kompakter Farbmassen von Weiß, Grün, Rot, Blau und Gelb, alle in der heftigsten Betonung, in Todfeindschaft und mörderischen Gegensatzverhältnissen oft in ein und denselben Bildraum eingekerkert, zugleich alle so voll Eigenwert und gewaltsamer Idealität, dass sie jeden Augenblick auszubrechen drohen. Und um so schlimmer, je weiter der Maler auf dem Wege zum Gesamtkunstwerk fortschreitet. Je klarer und deutlicher er wird, je mehr die Aufhellung vor sich geht, je mehr er sich auf Mainländers Grundfarben Rot, Gelb, Blau beschränkt, je mehr das Dionysische in der farbigen Transparenz des Apollinischen erstarrt und zur Ruhe kommt, je mehr die Gestalt aus dem Bildganzen sich löst und jenseits der Gesamtstimmung steht. Die Putten auf der *Frühlingslandschaft* von 1870 noch wundersam leicht und lose aus dem Hauche der Frühlingsmatten geronnen, kaum Körper und Schwergewicht, so weich und duftig. 1876 auf dem Bilde *Flora, die Blumen weckend* schlafende und erwachende Säuglinge statt Blumenkinder, statt Geschöpfe knospender Erde und waltender Frühlingsstimmung Die Farbe hat nur noch zu dienen und dient bis zur Unerträglichkeit. Dient unbekümmert um ihren Träger und um die Ausdrucksgesetze der Substanz. Substanz verbrennt geradezu in der wilden Farbigkeit. Der Meister gehorcht nur noch einer «inneren Vorstellung». In Landschaften, so vernehmen wir, herrsche vollkommen unumschränkte Freiheit in der Farbengebung. «Alles kann man willkürlich färben»[92]. Eine bedenkliche Entartung der dinglichen Funktion tritt ein. Der Maler tut nicht mehr den Willen der Dinge, sondern diese den Willen des Malers. Der Stoff fängt an in allen Farben zu lügen, oder die Farbe wird zum leuchtenden Grab alles Körperlichen. Statt malerisches Leben, schablonisierte Frühlingsmatten mit botanischer Gelehrsamkeit, in den Bachbetten rotviolette Brühen, Wasserflächen bald blechig, bald gefleckt und geädert wie Marmor, Felsen aus Karton und Bäume, die heucheln in farbigen Süßigkeiten und Tinten wie aus den

Farbstanden der väterlichen Fabrik. Aber Farbe ist nicht Buntheit. Und die feinsten und eigentlich malerischen Wirkungen gehen zuschanden, dadurch dass Böcklin immer nur Dunkel gegen Hell, und nie Dunkel gegen weniger Dunkel oder Hell gegen weniger Hell setzt.

In der Berliner *Pietà* bleibt von allem Gegenständlichen nur eine geisterhafte Kontrasterscheinung zurück. Darin war der Isenheimeraltar weit übertroffen[93]. « Kakophonie », hatte die empörte Kritik einst übertrieben geurteilt. Etwas aber war daran. Unter der schwarzblauen Farbmasse des Gewandes hat Maria jede Körperlichkeit eingebüßt. Oder die *Pest* im Basler Museum: Im Vordergrund zwei Leichen, die eine über die andere gesunken. Keine Leiber mehr, sondern ein leidenschaftliches, unbeschreibliches Rot, das über ein ebenso leidenschaftliches Weiß hingeschlagen ist. Man spürt den Einfluss der Alten und den Wunsch, noch über sie hinauszugehen. Aber wie stofflich, wie kräftig, wie substanzhaft wirken dagegen die breiten Flächen und Karnate der Gewandfiguren von Konrad Witz, wie sicher und gehalten noch die Farbenwürfe Grünewalds, wie unbedingt die kühle Farbigkeit Holbeins. In der *Römerschlacht*, angeregt durch Rubens, rohe und papierig wirkende Theaterrosse. Und ähnlich im Bilde der *Krieg*. Farbexperimente, Beleuchtungs- und Kontrasteffekte statt des Niederländers aufgepeitschte, brüllende, von Leben und Blut zitternde Pferdeleiber, statt dem brausenden Aufruhr emporgerissener Lebenselemente.

Damit war das von der Natur schlechthin unabhängige Kunstwerk erreicht. Aus jenem Freilichtstil in *Pan im Schilf* wurde richtige Ausdruckskunst. Rückentwicklung, was die Kraft, die Wahrheit, die Dichtigkeit, die Wärme der Substanz betrifft. Mystik des Klassischen ist verflogen. In verletzender Klarheit stehen die Räume vor uns. Die Natur ist farbiger Platonismus, Schema und Spekulation, so etwa, als müsste Schiller damit philosophieren. Und um so peinlicher je farbiger. Auf die Farbe besehen, eine Motivlehre, die so mathematisch, so mechanisch, so berechnet und konstruiert verwendet wird wie nur je in einem Musikwerk Wagners. Stimmung und Bildwirkung sind durch wenige Hauptgruppen und Funktionen getragen, die mit letzter Anstrengung alles aushalten, alles besorgen, alles erleiden. Das Daimonion des Einfachen ist erreicht. Der « magische Realismus » unserer Tage – so seltsam das klingt – hat nur beim Pestbild des Meisters anzuknüpfen.

Und letztens und nochmals die Farbe! Diese gedichtete, musizierte, imaginäre, mediale Farbe, zubereitet für Stimmungsmusik, für Urwelt, Märchen und Mythologie und ein wenig fürs « deutsche Gemüt », diese für das rein Malerische, rein Innerlich-Qualitative, mehr und mehr verschmähte, mehr und mehr tonige, porzellanige, zähe Farbe und außerdem noch farbig versüßt ins Sentimentale! Eine Farbe, die das Eigenkörperliche vernichtet, das Substanzgewicht materieller Gegenständlichkeit aufhebt, die Bildwelt verhext und verhetzt und bedroht. Das Beispiel richte: *Frühlingshymne:* erschreckende Buntfarbigkeit erfüllt den Bildraum. Alles ist vorhanden, was an Naturleben aufgeboten werden kann. Aber alles unverbunden, immer als Einzelnes, kalt, klar, zu laut und zu gegenständlich, ohne die weichwarme atmosphärische Vermittlung auf den Frühbildern. Im Vordergrunde die Grazien mit harten, durch nichts bedingten Gewandkontrasten (Rot-Gelb-Blau); das Haar in unwirklichem Orange, Grünschwarz und Rotblau. Metallfarbene Tümpel und stark leuchtendes Blau des Baches. Am grauen, durch Ultramarinflecken zerrissenen Himmel konzertiert das Violett einer Weide mit dem hellen Grün einer Birke. Knallende Tulpen, Putten mit Schmetterlingsflügeln steigern die Unruhe und Buntheit bis zum vollen Orchester. Die Dinge stehen außerhalb der organischen Harmonie in *Pan im Schilf*. Sie streben unvermittelt über ihre natürliche Bindung hinaus, und jede natura naturans ist der harten, bunten Farbigkeit zum Opfer gefallen.

Hier liegen die Grenzen von Böcklins Kunst. Nur eine ganz ursprüngliche Begabung, das Ewige der Motive, der schrankenlose Reichtum seiner Phantasie, Energie und Temperament seiner seelischen und geistigen Muskulatur, der Maler, der nie verleugnet werden konnte, nur das rettete Böcklin vor Schlimmerem. Es konnte ihn nicht bewahren vor der Menge sentimental bewundernder Museumsbesucher, vor einer zu strengen Kritik und einer, die sinnlos und feige vergötzte, vor der Nachahmung all jener Dilettanten, die noch immer schwelgen in Toteninseln und Heiligen Hainen.

Nunmehr zu Spitteler! Zunächst auch beim Dichter etwas wie ein Frühstil. Am reinsten in *Prometheus und Epimetheus*, leicht noch in *Extramundana* und in den *Schmetterlingen*. Über *Prometheus* jener Seelenduft, jene leise Seelenmusik, jene schwebenden Harmonien und Däm-

merungen und mystisches Halbdunkel und das zarte Geflüster des Gegenständlich-Sinnlichen wie auf den Frühbildern Böcklins. In den *Schmetterlingen* nochmals impressionistisches Fluten von Licht und Farbe zu weichen und warmen Rhythmen. « Augenlyrik! » wie der Dichter es nannte. Die Konturen sind leicht verwischt. Ausdrücke wie Flaum, Schaum, Flocke, Wolke kehren oft und immer wieder. Die « weiten wolkenweichen Wipfel », « weiches Baumtal » und die « blumenweichen Matten » erinnern an Corot und Böcklins Römische Landschaften, « grüne Dunkelheit » an *Pan im Schilf*. Luft-, Sonnen- und Lichtmassen wie bei den ältern französischen Impressionisten und Pleinairisten: « ... ein Lichtstreich ... ein bunt Gewimmel von Glanz und Flammenschein, von Luft und Farben » ... « durch die Seitenlaube rieselt im Zwitterlicht mit blondem Schein am Boden ein gedämpfter Sonnenschein ... » Und die bedeutsame Stelle:

« ... und Busch und Baum und Kraut und Blätter troffen
von lichter Glut und um die Blütendolden
bewegte sich die Luft im Kreise, golden
von Millionen Sonnenwolkenstäubchen ... »

Schon jetzt treten die beiden Hauptarten des sinnlichen Verhaltens auf: das Musikalische und das Malerische, weiche Fügung und harte Fügung. Aber so, dass die Substanz nicht verletzt wird, weder durch die Licht- und Farbenwonne in den *Schmetterlingen*, noch durch die klanghafte, rasch hinströmende Rede in *Prometheus und Epimetheus*, dessen Pathos von Anfang bis Ende in gleicher Höhe durchhält und seine eigene Substanz gleichsam mitbringt. Man beliebt gegen Spittelers erste große Dichtung vorsichtig den *Olympischen Frühling* auszuspielen. Spitteler selbst verleugnet seine Erstgeburt[94]. Jener sei sinnlicher, wirklicher. Mir scheint, nur lauter, brutaler, härter. Gröber, nicht substanzhafter! Dieselbe falsche Anschauung, nach der schon Flörke Böcklins *Jagd der Diana* einen Dusel nannte[95].

Reines Frühwerk ist nur *Prometheus und Epimetheus*. Schon in *Extramundana* kündigt sich Spittelers Großstil an. Gedankendichteneien, die mit linearen Proportionen und Parallelismen und gelegentlich schon mit dem schlagenden Rot und Gelb Böcklinscher Farbflächen verloren gegangene Sinnlichkeiten ersetzen sollen. Bald wird der Seelenraum kalt,

hell und klar. Die Erzählungen zwischen den beiden großen Epen weisen unerbittlich scharfe Prosa auf. Herb und frostig wie bei Stendhal. Je näher zum *Olympischen Frühling*, um so näher zum Gesamtkunstwerk, zum Symphoniker Spitteler. Zu jener Ästhetik a priori, die sich beim Dichter ebenso gewaltsam die Welt der Sprache, die Substanz unterjochen wird wie bei Böcklin die Welt der Farbe. Das Persönliche, Eigenwillige wächst, die « Willkürstriche » mehren sich. Pathos überschlägt sich zum gellenden Lachen des Zynismus. Gnade erlischt und der Wille wird allmächtig, wird Herr und König mit Peitsche, Roost und Rad. Ideologien erheben sich aus der Gräberwelt des Abstrakten und missbrauchen die Substanzen zu Scheinexistenzen. Allegorien wanken als Begriffsmumien über verfärbte Vordergründe, begabt mit den hysterischen Gebärden gewisser Böcklingestalten und angetan mit den schreienden Leilachen Böcklinscher Spätfarben. Das äußere Gefüge der Dichtung erbebt bis in die Fundamente unter den Hammerschlägen dieser « olympischen Ästhetik ».

Gesamtkunstwerk auch hier. Vom Drama hat der junge Spitteler ganz bestimmte räumliche Vorstellungen. Zum Dichter gesellt sich der Musiker und Maler. Musik schon in *Prometheus und Epimetheus*. Und mehr als in irgendeiner andern Dichtung: keusche, stille, verhaltene Musik, nie so traurig, dunkel und schön wie dem Herzen begabter und leidender Jünglinge entströmend. Düster und schwermütig wie eine Cellokantate in Moll leitet der *Olympische Frühling* ein. Musik auch darin, wie sofort in den großen Epen das Zentralproblem, das Grundthema, das Urmotiv angeschlagen und in immer neuen Varianten abgewandelt wird. Ganz so, wie Böcklin es von klassischer Tonkunst verlangte. Und in hundert Anspielungen und entsprechenden Bezeichnungen, mit denen Spitteler Stimmung schafft, das Sinnenhafte in der Welt des Tones zum Schwingen bringt und endlich seine Liebe für Musik bezeugt. Ja, die Rhythmen in des Dichters Rede erinnern nicht selten an die stürmisch dahinschreitenden Sätze Beethovens. Brahms habe ich oft genug erwähnt. Mit Schubert fühlt sich der Dichter kongenial. Musik beherrscht sein Empfindungsleben von früher Kindheit an. Beethoven, Mozart und Bach öffnen dem Jüngling den Blick in die Seligkeiten des dritten Reiches. Nicht Dichtung und nicht mehr Malerei, Musik wird zum Troste des Alters. In Luzern hatte der Jüngling einst den Hass des Publikums als

Musikkritiker erregt. Gelegentlich war ein *Ave Maria* komponiert worden. J. V. Widmann erwähnt zu dieser Musikbegabung: « Schon dass er für alle Feinheiten des Rhythmus eine besonders ausgebildete Empfänglichkeit besaß und dieselbe in seinem Klavierspiel, mochte er Sonaten der Klassiker wiedergeben oder sich in eigenen Phantasien ergehen, aufs Schärfste ausprägte, weist daraufhin, dass er die Musik nicht bloß genoss, sondern bestrebt war, ihr innerstes Wesen sich zu erschließen »[96]. Der *Olympische Frühling*, sagt uns der Dichter, sei ganz nach musikalischen Konzeptionen abgefasst und wie eine musikalische Architektur zu verstehen. Wir glauben es, aber wir empfinden doch: es ist eine laute, äußerliche, die Sprache missbrauchende Musik; ein Melos, das wir schon von Schiller, ja von Haller her kennen. Keats aber hatte gesagt: « Süß sind die Melodien, die wir hören, süßer, die wir nicht vernehmen ... » Mythos der Zeit! Man lese Schopenhauer! Man gehe zu Wagner und Nietzsche! Man spreche mit Burckhardt und Böcklin! Musik als Heiland der Welt, Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik ...

Aber nicht vom Musiker, vom Maler droht die Gefahr. Es zeugt für die unerhörte Oberflächlichkeit Messlenys, dass er ob dem Musikalischen das Malerische in Spitteler übersieht[97]. Hier bricht alemannische Wesensart wie selten durch. Ich sprach schon davon. Unser Dichter anerkennt für seine Person eine Poesie jenseits der Plastik überhaupt nicht an. Keine Szene bringt ihm Befriedigung, ehe sie so herausgearbeitet ist, dass ein Maler sie malen möchte. Ganze Bücher seien aus dem malerischen Gefühl, aus dem Auge entsprossen. Licht und blauer Himmel gelten als höchste Wirklichkeit und wahrhaftigste Gegenwart, die leuchtenden Stunden des Tages inspirieren mehr als neueste Zeitprobleme und Tagesereignisse[98]. Selbst die Wiedereinführung des Reimes in die deutsche Literatur ist für Spitteler « malerisch », wo das Bild leuchte, soll auch die Sprache glänzen. Mit einem ererbten, deshalb tief innern Verwachsen der jungen Seele mit dem Bildnertalent habe man es bei ihm, dem Dichter, zu tun. Zeichnungen und Gemälde sind erhalten geblieben und zeugen von bedeutender Begabung. Er, Spitteler, will nicht zum Dichter geboren sein. Verspätete technische Ausbildung und ein rätselhafter Instinkt haben entschieden. Das Opfer war schwer. Spitteler hat nie verwunden und blieb, was er eigentlich werden wollte: ein Maler. Die Welt gehört ganz und gar dem Auge und maltechnisch wird sie aufgebaut:

« Und alles das mit wen'gen Strichen hingezeichnet, etwas kindlich zwar und tastenden Versuchens, ohne alle Sicherheit und hin und wieder wechselte ein Ding die Form, so dass in Lämmer sich verwandelten die Sträucher und die Hecken, aber immer waltete Gemüt und Innigkeit in alle dem, und Seele leitete die zarten Linien aus dem dunklen Vorderplan mit seinen derben Schatten nach dem fernen duftigen verschwommenen Gebiet und all die vielen Körper, die da auseinander standen auf dem hohen Felde, waren richtig nach der eignen Deutlichkeit und Größe abgeschätzt und mit verständ'gem Urteil jeder seinem Vordermanne nachgestellt, und nirgends lastete ein Gegenstand, und nirgends türmte sich das Bild und ohne Mühe las das Auge die verschiednen Zwischenräume aus dem kleinen vielverschlungenen Gemälde »[99].

Nun ist Dichtung wahrhaft sprechende Malerei geworden. Geistgeburt als Licht und Farbe. Und Farbigkeit ganz im Sinne Böcklins. Blau, Rot und Gelb, dann Purpur, Ocker und das dichterische Golden. « Blauer ward die Luft » ... « nüchtern, gelben Scheines »... « des Pfades roter Leib »... « Bläue funkelte »... « rote Alpen »... « gold und grün »... « grün und golden lag »... « auf schwarzem Grund ein Quell »... « die Luft ein wärmer Blau »... « ein bläuer Blau »... « dunkelrote Blumen » ... « ebenso die Farbe wandelte von Blut durch Rosen nach dem gelben Feuer »... « auf der tiefen, gelben Erde »... « die gelbe Wüste »... « mit rotem Bluste » usw.

Landschaft wird meist in eine «allgemeine» Farbigkeit, in eine Flut von Farbe und Licht und Sonne eingetaucht. Auch darin Böcklin ähnlich. « Glanzgewimmel » bei Maler und Dichter. Bei Spitteler: « welche Farbenfülle »... « welcher Lichtglanz »... « duftigen, farbenreichen Schattens »... « bunten Regens »... « farbig aus den Farben der Erinnerung » ... « der Erde farbige Gelände »... « köstlich überstrickt mit satten, lichtgetränkten Farben »... « und freudig zarte Farben ... gießend ... ihren goldnen Reichtum »... «mit goldnen Farben übermalt» ... «die gestimmten bunten Fluten»... «taut ein feines Sprühgold»... «in lustigen Farben prangend »... « Bündel Sonnengold »... « Glanz- und Flammenschein von Luft und Farben »... « ein jubelnder Akkord von Farben »... « in den Strahlenphosphor »... « ein Rausch von Farbenbrunst » usw. Schließlich wachsen die Farben über das Wort hinaus. Musik beeinflusst

die Versstruktur und Malerei wird angewendet auf die zarten Dinge der Sprache. Wieder ergibt sich die Frage: was war damit getan? Die Behandlung des Wortes zeigt es am besten.

Was dem Maler die Farbe, das ist dem Dichter das Wort. Sein heiligstes, unmittelbarstes und geistigstes Material, Farbe und Klang, Form und Stoff zugleich. Es wächst aus der Energie der dichtenden Seele wie Blumen aus den Kräften des Erdreiches. Es ist nicht nur äußeres Gewand des Begriffes, wie Schopenhauer oberflächlich vermeinte, sondern Eigenwert, oft unabhängig von allem Begrifflichen in seiner Seelenunmittelbarkeit verankert. Und wie die Blüte schon an und für sich ein Wunderwerk, ein Unerfassliches darstellt und nicht erst die Fülle des Gartens, so auch das Wort und nicht erst der Satz, die Rhythmik hinfließender Rede, Strophe und Vers.

Böcklin war ein gründlicher Kenner und Verwerter der Farbe. Sein Ringen um eine neue Technik, sein Kampf um die Mittel, seine Farbenalchimie sind bekannt. Ich darf übergehen. Von Spitteler gilt Gleiches. Wie ein Handwerker, ein Techniker kommt er zur Sprache. An Hand des Lexikons wird reimen gelernt. Ein Ringen um Vers und Rhythmus wie nur je bei Böcklin um eine leuchtende, dauerhafte, den Alten wohlbekannte, aber vergessene Idealfarbe. Sprachtheoretisches, Wort-, Vers- und Gattungstechnik in kurzer und langer Abhandlung. *Conrad der Leutnant* leitet ein mit einer Vorbemerkung zur Technik der «Darstellung». Wie Böcklins leidenschaftliches Jagen nach alten Malbüchern und Farbpraktiken wirkt Spittelers Besorgen sprachlich-stilistischer Rezepte, wo immer es der Mühe wert schien. Die Mythologien des Nordens, die heiligen Bücher der Perser, Inder und Hebräer belehnen den hymnisch-feierlichen, urtümlichen Tonfall der großen Epen, die alten Griechen vorab die ausgedehnte und ausgewählte Nomenklatur. Stilistisch spies das deutsche Märchen, französisches Feuilleton und russischer Naturalismus. Französischer Essaistil in der geistreichen Lässigkeit und kaltklaren Prosa seiner Aufsätze. *Wettfasten in Heimligen* so barock und real wie eine Seldwilernovelle. *Friedli der Kolderi* herb wie Gotthelf und schalkhaft wie Keller. In den Balladen al fresco wie bei Meyer. Archaismus in Ton und Ausdruck wie abermals bei Böcklin in Farbe und Linie. Schiller vermittelt den sechsfüßigen Jambus des *Olympischen Frühlings*. Das und weit mehr. Man könnte Haller, ältere älteste

Alemannen, Dichtung wie aus dem Liederbuch der Clara Hätzlerin beiziehen, und man würde staunen, wieviel verschollenes Sprachgut bei Spitteler wiederkehrt. Und der Einfluss des Ariost auf Stil, Sprache und dichterische Anschauung gäbe dankbare Aufgabe für eine Doktorarbeit.

Allein es wäre grundfalsch, bei Maler und Dichter nur an äußere Belehnung zu denken. Ihrer Farb- und Wortgebung ruhen tiefgehende seelische Vorgänge zugrunde. Barockgeist und « monumentaler Übermut » wie früher gezeigt wurde. Bei Spitteler ganz besonders. Die Hälfte seiner Neuprägungen findet hier ihre Ursache, und alle die Häufungen, Verblüffungen, die blitzenden Wendungen, die übertragenden Funktionen im Ausdruck, dieses Kreißen, Schillern, Spielen, Tönen in Worten. Barocktum, alemannische Urbegabung und nicht nur sprachliches Alexandrinertum, wie Edith Landmann gemeint hat. Zum französischen Alexandriner aber mag die Art führen, wie Spitteler häufig seinen sechsfüßigen epischen Vers durch die Zäsur mitten entzweiklappt, eine Mittelachse einlegt, um welche der rohe Symmetrismus der beiden Versflügel funktioniert. Genau das, was wir in der erstarrten Versform der Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts finden, bei Haller und noch bei Lessing:

« Das Wann umarmt das Wo
Das Einst ist Jetzt zugleich... »

Weiter, was ich als Satz von der psychischen Relation auslegte, hätte nun abermals Wert und Bedeutung zu gewinnen. Und nicht nur Völker und Menschen, auch die Zeiten haben ihren eigenen Wortschatz. Stamm und Heimat aber gelten besonders. Ihres Anteils an Spittelers Sprachbegabung und Wortschöpfung wurde gedacht. Anteil und Ursache! Die Belege dazu würden Seiten füllen. Die « Hüglein », « Maidlein », « Schemelein », « Frohmut », « Laue », « Nauen », die « Matten », « Reußen », « Riegen », die « lobä », « flennen », « jach », und « höckelt » und « meisterlos », « leidwerken », « Bott und Bann » und « Jauchzer » und « Juchhei » und « setzte sie sich ab » – lauter Wendungen volklich-heimatlicher Färbung. Außerdem handelt es sich um Prozesse, die ganz im Persönlichen wurzeln. Vorgänge, die bei Spitteler und Böcklin jene Dynamis des Willens, jene vorgefasste ästhetische Idee, jenes « Dennoch » und « Um-jeden-Preis » mitbedingen. Hetzte nun Böcklin die Dinge in die Farbe und diese in der sogenannten Bildidee zutode, so zieht Spitteler wie ein Unwetter

von Tropen, Metaphern, Symbolen, Allegorien, Mentonymien und Synekdochen einher. Die Begriffe taumeln; die poetische Sprache, Born der Gnaden, heiliges Gefäß unbewussten Seelengutes, wird in starre Versgehäuse eingepresst, verbogen, gequält und vergewaltigt. Das widerstrebende Wort wird zu allerlei Plastik missbraucht, wird an den Begriff genagelt: « ziegelzimtzinnoberrot », « Riesenkuppeldachgewölbe », « Felderfurchengänge », « Mitleidtränenströme », « Paukenflegelsymphonie », « verzweiflungsnachtdurchgraust », « friedenswunderhaltigen » usw. Seite auf Seite, in epischer und lyrischer Dichtung. Und in der Wirkung wie die schweren, schallenden, aufgerollten Farbflächen Böcklins. Dann Knittelverse, die bei Hans Sachs stehen könnten:

« Gar schmackhaft dünkt uns », riefen sie, « und schier vernünftig,
Dein Rat, und jeder guten Einsicht scheinst du zünftig ».
. . . . . .
« Ja, du bist keusch, du bist verschämt und spröd und züchtig.
Allein man merkt ja doch warum, der Grund ist tüchtig ».
. . . . . .
« Ich bin ein biederer Zyklop, bescheiden gar. . . »
. . . . . .
« Dess Leib muss göttlich sein *und darf nicht müssen sterben* . . . »

Ein bedenkliches, zusammendestilliertes und gesuchtes Philologengebräu: « er königt », « übermuten », « schwierigsäglich », « neuig », « größig », « Engelgottes »; und all diese Häuchelhauche, Schönbold, Schönin, Schnödin, Schönling, Heiternis, Enthusie und Mechanie. All diese absoluten Genitive, diese Archaismen wie hehr, lobebar, minnen, Maid, diese Primitivformen aus der Kinderstube, diese willkürlichen Kürzungen und Apostrophierungen. Alle die falschen Beugungsformen, der fortwährende und ermüdende Funktionswechsel des Verbums als aktiv und passiv, transitiv und intransitiv, persönlich und unpersönlich. Ein ganzes Register abgestorbener Zeitwörter und Zeitwortformen. Eigensinnige und unreine Klangpaare, die sich im aufgezwungenen Joch des Reimes bäumen; jähren geht nicht zu mähen, also « jähen », sieh erzwingt « Mechanie », Knie « Enthusie », Pritsche das seltsame « Sakranitsche »; zu Fingerwink gesellt sich der « Wimpernblink », zu wusste « Herzensluste », zu stäupt « gläubt »; auf Hand geht « interessant », auf knistern « wistern », auf blöde « Schnöde », auf beflüggt « drückt », auf

gelüstet « müsstet ». Wieviel Plattheit und Unreinlichkeit wenn « wohlbekannt » reimt auf « Mutterland », « gewärtig » auf « reisefertig », « eh » auf « jäh », « werte » auf « Erde ». Wenn wir lesen: dem König fällt vor « Schreck » die Krone ins « Genäck ». Oder wenn wegen « trotzt », das Weib vor süßen Rätseln « strotzt ». Oder

« Ach! » rief der Englein *eins*,
« Ein Storch ist's, oder *keins* ... »

Wie aus allen Beziehungen heraus fallen die altertümelnden « lahn » und « gahn ». Reim und Rhythmus haben all die Verkürzungen zu dienen wie « Weltenleich'», « heckt'», « wankt'», mir « träumt'», ich « schlummert'», « Sonn » und « Ratt ». Und alle die Verdoppelungen, Häufungen und leeren Schallworte. In *Prometheus und Epimetheus* die vielen « gänzlich nichts », « und überdem » « und überdies », die « um und um », « der *einzige* zu bleiben, *einsam* und *allein* » ... « begab sich *jetzt zur Stunde* » ... « Heißah, hoppla, hupp »... « überdies, doch namentlich in Sonderheit » ... Notbehelf und, wie gesagt, barocker Überschwang:

« Glück zu! spornt euren Ehrgeiz, eifert, neidet, kämpft!
Lobpreist, umjauchzt, bekränzt das rohe Haupt des Siegers! »

« Ein barockes, willkürliches Wortgemenge, ebenso unorganische wie unnötige Wortbildungen », rügte Keller schon für *Prometheus und Epimetheus*. Messleny spricht von « Posaunenstößen der Form » und wirft dem Dichter « die Wirkung des Hohlen, Gespreizten und Willkürlichen » vor. Ich ergänze: eine Wortakrobatik, eine solche Verletzung der Sprachseele und des Sprachmaterials, die nicht allein Spittelers Lyrik immer in Frage stellen werden, die auch seine wortschöpferische Begabung beeinträchtigen. Und wir glauben nach all dem gerne, dass die ersten und doch schon späten dichterischen Versuche, eigener Aussage gemäß, greuelvoll waren. Oder wer erträgt einen Apollo als « Schönling »? Wessen Ohr und Gefühl zucken nicht empfindlich zusammen bei Eingebungen wie « Apoll ist stellig »? Wem sträubt sich deutsches Sprachgefühl nicht gegen diesen Wortkentauren « Engelgottes ». Wer, außer Carl Meißner, labt sich an Ungeheuerlichkeiten gleich « Teufelsdaimonsweibesbosheit »?[100] Wer, dessen Ohr jemals sich schulte an Hölderlin, Platen und Stefan George? « Keusch sei dein Latein! » forderte humanistisch

Mutianus Rufus. Die Sprache Spittelers ist eher unkeusch, frech, gewaltsam und zynisch[101]. Eine Sprache, die oft klappernd wie in Panzern einhergeht. Die zittert, zerrt, schelfert und zermürbt wie brüchiger Schiefer unter dem rohen Griffe eines unbarmherzigen Gestaltungswillens. All diese verstümmelten, gewaltsam gestreckt und gekürzten, diese eingepressten oder aus der Bahn geworfenen Worte und Satzfragmente aber wären zu vergleichen mit Böcklins Überraschungen an Verzeichnung, kühner Überschneidung, perspektivischer Willkür, an betäubenden Kontrasten und grell betonten, lärmenden Farbflecken. «Denn wer die Sprache rädert, kann es weit bringen», urteilte schon Richter und deutete auf Rückert.

Das aber ist jener Spitteler, der uns als das größte Sprachgenie der Zeit gepriesen wird. Dessen eisklare, intellektuelle Prosa, dessen sprachschaffende und wortprägende Phantasie, dessen Namensgebung, dessen Wortschatz, dessen gesamte sprachliche Einfühlung, Umprägung und Neuwendung auf jeder Seite auch wahrhaft zu bewundern sind. Spitteler, der uns so viele und so glückliche Neubildungen hinterlassen hat wie «der Geier *humpft*» – um nur eine zu nennen –, dem wir nach Conrad Ferdinand Meyer eine neue zentrale und direkte Funktion des Verbums verdanken[102], dessen oft glänzend umgedeutete und beherrschte Mundart-, Alt- und Erbformen wir anzuerkennen haben, dessen sprachliches Virtuosentum als ein steter Wechsel der Worttätigkeiten, als ein Aufsuchen aller dienlichen Analogieformen aus allen Wortgattungen nun einmal hinzunehmen ist.

Allein nicht kleinliche Wortklauberei sollte getrieben werden. Nur der Substanzgehalt war zu untersuchen. Nach dem, was wir sahen, erleidet er um so stärkere Einbuße, je weiter Maler und Dichter in der Entwicklung zu einem idealen Großstil vorwärts schreiten, je mehr sie Symphoniker sind, je mehr Bild und Dichtung zum Gesamtkunstwerk sich ausweiten, je mehr die brünstige Erdnähe und das mystische Walten dionysischer Seelenstimmung in den Höhen eines astralen Willens absterben und in der klaren Geistigkeit des apollinischen Raumes erstarren und erkälten. Schicksal ein wenig des Menschen, ganz besonders aber des alemannischen Menschen. Wir gelangen zu einer Erkenntnis, die für den Maler bereits von anderer Seite ausgesprochen wurde: «Je mehr sich der eigentliche Böcklin entwickelt, um so zäher wird sein Mal-

material ». Für den Dichter: Je mehr sich der eigentliche Spitteler entwickelte, um so roher, eigensinniger, heftiger ist sein Sprachmaterial. Um so weniger konnte dem Rechnung getragen werden, was ich die Ausdruckssymbolik der Substanz nannte: all ihren Innerlichkeiten, Wesenheiten, Stofflich- und Geistigkeiten. Um so mehr aber wird die ästhetische Welt Spittelers und Böcklins eine irreale, imaginäre, in allen Farbigkeiten der Erbeinflüsse schillernde und in den Gussformen eines maßlosen Idealismus glühend gemacht und geformte gespenstige Allerscheinung. Eine Traumtrugschönscheinwelt, wie Spitteler es nennen würde. Als Idealisten im Sinne Hegels, als Dualisten im Sinne Schopenhauers, als Herrenmenschen im Sinne Nietzsches schweben Maler und Dichter über dem Stoff, über der Substanz, entkörpernd oder vergewaltigend wo sie herrschen und gestalten möchten. Ob sie von der Sprache oder von der Farbe, aus den Bezirken sinnlicher Anschauung oder geistiger Spekulation herkommen, ob ihre Welt Epos, Mythos oder Symbol ist, es bleibt sich gleich. Der Zynismus des Willens wohnt in ihnen.

Landschaft

Ein letzter Schritt bleibt zu tun: aufzusteigen vom Kleinen, Einzelnen, Besondern zum Gesamtorganismus, zur Bildwelt. Wiederholt wurde angedeutet. Bei Böcklin klare, weite Räume, urweltlich und sonnenübergossen und geöffnet zu feierlichem Geschehen. Eine klassizierende ideale Landschaft, aufgebaut aus starken Wirklichkeiten, die aber zum Pathos ausgebogen und an Hand einer vorgefassten malerischen Idee missbraucht und verbraucht werden. Irgendetwas Geheimnisvolles geht um im Bildraum. Bald verbirgt es sich hinter den Fassaden einer allegorisierenden Symbolik, bald hinter eigentümlichen Stilformen des Naturlebens. Dann schreitet es verdichtet zu epischer Gestalt mit heroischer Gebärde vorbei und nahegerückt wie szenische Figur, oder es beruht in einer seltsam gewalttätigen Farbengebung. Als Bildwelt: einmalige, unergründliche, und bei aller Einmaligkeit scheinbar ewige und ideale Götterlandschaften, farben- und lichtselige Traumgefilde. Sie verdichten eine Urstimmung, aus der sie mit allen Bildinhalten selbst wieder geboren sind.

Bei Spitteler in Urverwandtschaft: « Ein Reich des Lichts, wo Lächeln blüht », « das Weltall in geschmolzener Seligkeit », « dämmerfeierliche » Weltstille und « schwindelhohe Himmelsfernen ». Raum wie auf den Spätbildern Böcklins, dargestellt « im blauen, saubern, fleckenlosen Reich der Lüfte » und « Augen rasten auf der klaren, tagumblauten Flur » und

« Die Wetterwand mit silberweißem Saum
Halbiert den blauen Glanz des reinen Himmels ... »

und

« Sieh, da erklärte sich im strahlenden Azur
Plötzlich ein Gärtchen fleckenloser Himmelsflur ».

Himmels-, Meer- und Weltweite. Landschaftliche Zustände, die uns dauernd an Böcklin, oft an Klinger und Brahms erinnern.

Frühlingsstimmung, Lenz und Vorsommer: *Frühlingslandschaft, Siehe es lacht die Au, Frühlingshymne, Flora, Flora, die Blumen weckend* usw.

« ..... Noch glänzt der Tau
Und wolkenlosen Frühling atmen Feld und Au »...

und:

« Matten und Feld und Au glänzten so warm und schön;
Die Blumen jubelten vom Bach bis zu den Höhn ».

oder:

« Vor der Stadt auf schön gelegenem Hügel ...
Gingen sie lustwandelnd in den Wäldern ...
Arm in Arm ... »

als Stimmung:

« Und schöpfte sich ins Herz den reichen farbigen Tag,
Die Märchen aus der Luft, die Blüten aus dem Hag ... »

Syrinx flieht vor Pan, Sommertag, Pan erschreckt einen Hirten usw., sommerliche Landschaft und Stimmung. Frühling und Sommer gehen bei Böcklin vor Herbst und Winter. Ich kenne keine drei Schneelandschaften, Herbstbilder nur wenige. Auch darin bewährt sich klassisches Weltgefühl. Bei Spitteler nicht minder. Das ist die Zeit für Maler und Dichter: Wenn die Gräsermeere wogen und der Matten blühende Arome zu Myriaden durch die weichen Lüfte wirken. Wenn die Sonne zum Scheitel sich wendet und die kurzen schweren Schatten fallen, «bis dass des Mittags Wollust in den Büschen liegt» und sommertägliches Leben zum Bild wird:

« ... von Kindern eine nackte Schar und tanzte, – sich bespritzend, schreiend lachend, – ... und rosig mengten sich die satten Leiber in der sommerlichen Luft ... »

weiter:

« Und während diese also sich ergingen in der sommerlichen Luft und jede Sünde war versöhnt und jedes Leid verschmerzt, und jeder Kummer löste sich ob dieses Tages heitrer gnadenvoller Klarheit ... »

«Der Frauen nötlich Schreien», das den Wald «durchzittert».

Und *Heiliger Hain* und Wandel, Matte und Waldessaum und *Schweigen im Walde*, Gang zu Tempel und Tal:

« ..... indes des aufgelösten Zuges Länge
sich lautlos schmiegte durch gespenstige Zederngänge ...»

dann:

« ....indem sie selbst lustwandelte auf samtnen Auen,
über Wälder, über Triften und durch schattige Haine ... »

oder:

« Mir träumt ich sehe dich auf einer Wiese schreitend,
Mit Glanz verklärt und Purpurfalter um dich reitend ... »

und Waldmysterium:

« Zum Andern merkten sie die Hindinnen der Nacht,
Die vor dem Tal der Träume halten stille Wacht,
Wehmütige Märchen aus den Augen staunend
Und ahnungslose Rätsel mit den Lippen raunend ... »

ferner:

« Und schwarze Waldesaugen lauerten umher ... »

und

« aus des Waldes schwarzen Höhlen schaut er wie mit
Traumesaugen ... »

Einen breiten Raum nimmt die Meer- und Wasserwelt ein. Auch hier geteilte Anschauung mit Böcklin. Mit Böcklin, Klinger und Brahms. Die ganze Situationskomik Böcklinscher Wassergeschöpfe ist wiederholt. Der Dichter hält Treue. Er äußert sich irgendwo: « Alle Wassergötter haben die Neigung ins Komische zu fallen ». Elementarleben in allen Formen und Fassungen und Strand und Insel, Sehnsucht und Erfüllung. Bei Böcklin: *Spiel der Wellen*, *Spiel der Najaden*, *Triton und Nereïde*, *Tritonenfamilie*, *Meeresbrandung* und andere. Dann *Toteninsel*, *Gefilde der Seligen*, *Lebensinsel*, und *Odysseus und Kallypso* und *Villa am Meer*. Auch bei Spitteler « aus den Wellen steigt ein farbig Leben ». Und: « Von allen Seiten nahten höhnische Tritonen ... Meernymphen ... ermunterten das Possenspiel mit Muschelpfiffen »...
Und:

« So wagte nun das Meervolk mit Triumphgeschrei
In hellen Haufen nach dem Floße sich herbei,
Tritonen, Nymphen, Nereiden um die Wette ... »

«... ob brüllend tanzeten die Wogen ... und ob sie plötzlich sich erfassten, Hand in Hand in langen Reihen, einer auf dem andern reitend,

stürmten wider ihren Stand mit fürchterlichem Angesicht und aufgesperrtem Maul»... An anderer Stelle: «... Und es geschah, wenn sich das Wasser hob, so blickten wunderbare niegeschaute Dinge seltsam ruhig aus der wilden Flut hervor»...

Zu *Villa am Meer:* «... Indem am Ufer sitzend sinnend sie betrachtete»... *Gefilde der Seligen* aus Licht und Meeresweite: «... Und schwebten ihre Blicke jenseits nach dem überseeischen Geländ und grün und golden lag es da»... Und: «... so strahlete in Glück und Seligkeit das herrliche Geländ und gleich des Himmels Bläue funkelte das Gold und Grün auf seinem Gürtel»... Und abermals:

« .. .. die gefeite Insel
Wie sie ähnlich einem Farbenschwane
Ruhig segelte im blauen Meere ... »

Die dunkle Schwermut der *Toteninsel* auch hier:

« Horch, während sie vor Hades mächtigem Palast
Vorüber zogen, der von Ulmen eingefasst,
Lautlos umspült von einem Schwanenteich
Einsam vom Hügel träumte, inselgleich ... »

Endlich der Reichtum an Kampfmotiven. Poseidons Kampf mit den Wassern, wiederholt erwähnt, erlebte sein Widerbild im elementaren Aufruhr auf Böcklins Meerstücken. *Der rasende Roland* in Spittelers Kampf des Ajax mit den Giganten und im Kampf Apollons mit den Plattfüßlern. Nicht einmal der Karren am Rande eines olympischen Abhanges ist vergessen und das Widersachergeschmeiß auf dem Bilde Böcklins erhält in Spittelers Plattfüßlern völlig gleiche Anschauung:

« Ajax umlaufend in entsetzten Bogenschwüngen.
Des Toten Zechgenossen sind es, die Giganten
.....
Den Bart, die blutige Stirne schüttelte der Held.
Ein Kriegsgeheul entließ er brüllend übers Feld ...
....
Endlich – Triumph! – freischwebend übers Haupt gehoben.
Nie war so graus ein Kolben, den ein Kriegsheld schwang.
.....
Und durch die weite Bresche wirbelte der Schuß
Der Leiber in die blaue Tiefe Guß auf Guß ... »

Hier der Held. Im Kampfe Apollons mit den Plattfüßlern die Angreifer, die dem Vergleich rufen:

« Und ungeheißen stürzte sich der ganze Bann
Der Plattfußvölker auf Apollon wie ein Mann.
Pygmäen suchten mit gekrümmten Hakenstangen
Der ihm ein Bein und jener einen Arm zu fangen ... »

Und letztens auch beim Dichter die Fülle erhabener, schauschöner, stimmungswirkender Bildmotive, die wir von Böcklin her kennen und dann besonders auch von Klinger: aufragende, silberne Burgen und Kastelle aus Marmor und Urgestein, träumende Villen, Felsarchitekturen, schlanke Brücken, Tempel und Teiche, Weg und Hain: « ... bis wo auf schmaler Felseninsel thronete ein *Belvedere*, zierlich aufgebaut ... und heiter lächelnd über all der wilden Brandung »... Und Schlösser « umkränzt von Gärten und von fürstlichen Zypressen »... Es fällt der Blick auf « dehnender Gebäude ... sel'ge Höhen », und « schwarze Brücken führen über Klippen in das Meer »... Für Motive zur Felsenarchitektur lies nach bei Spitteler über die Grotte der Megäre (O. Fr. I. 53 ff.) und im ersten Gesang des *Olympischen Frühlings:* « Aufbruch vom Erebos ». Bei Böcklin: *Überfall einer Meeresburg, Felsschlucht, Kampf auf der Brücke, Toteninsel, Frühlingstag, Frühlingslandschaft* usw.

So bewährt sich auch hier die vom Verfasser so stark betonte Wesensverwandtschaft zwischen Maler und Dichter. Freilich Spitteler ist jünger als Böcklin. Er geht weiter. Sein Weltbild, wenn ich umkehren darf, beginnt unter der Erde, mit dem finstern Erebos; es greift über, Vorrecht des Dichters, in die Jenseitsgebiete des rein Ideellen; es umfasst nicht nur Landschaft, sondern auch Industrie und Technik. Es ist moderner. Brahms und Klinger oft ebenso verwandt wie Böcklin. Auch Wagner lebt auf. Niemann hat ja im Dionysischen den gemeinsamen Urgrund gesehen der Kunst Wagners und Böcklins. Dieses Dionysische führe beim Maler zum Urerlebnis eines absolut Landschaftlichen, beim Musiker eines absolut Musikalischen. Wir wissen: Böcklins Malerei folgen starke Musikgefühle nach. Wagner dagegen erweckt uns ebenso starke Bildvorstellungen. Unter dem Eindruck schwerfroher Klänge, ausgespannter Akkorde, halbmelodischer Brechungen öffnet sich das geistige Auge. Schon die Ouverture zaubert Landschaft vor in erhobener Idealität, dämmerlichtumwogte Gefilde, Urwelt und Mythos. Es gibt Durchblicke

auf hochideales Gelände, farbig und allgemein wie bei Böcklin und Spitteler. Musik verdichtet sich zu erhabener Gestalt und Gestaltung. Was auf der Bühne, feierlich zugerüstet wie Heldenland, jetzt auch vorgehen mag, es wird nicht durch Musik äußerlich begleitet und umschrieben. Es ist Musik selbst, die sich umsetzt in Gestalt, Vers und Kulisse. Das heißt: Musik, Gestalt, Sprache, Handlung, Gebärde, Bühne – alles ist geworden und aufgewachsen aus dieser reinen Stimmung wie die malerische Welt Böcklins und die dichterische Welt Spittelers. Wenn wir dieses farbensatte Orchester vernehmen im *Tristan*, das Pathos dieser Heldengeschöpfe, diese kosmische Idealität und Weltüberhobenheit, dieses Ewige und ewig Menschliche, Dinge die eben doch in Wagner liegen, und diesen Überwillen zum Gesamtkunstwerk – dann sind wir im Guten wie im Schlechten gezwungen, unseres Malers und selbst unseres Dichters zu gedenken. Im «Sturm» des *Fliegenden Holländers* natursinnlicher Impressionismus wie in Böcklins *Pan im Schilf*. Durch die Bildräume in *Felsschlucht* und *Frühlingslandschaft* ergießt sich chromatisch die weiche Tonflut Tristanscher Sätze: dunstiges, wogendes Fließen sinnlicher Gegenständlichkeit, noch kein Großstil, aber gemeisterte Kraft, beherrscht und verdichtete Stofflichkeit voll Adel und Leidenschaft. Andere Bilder bei Schack leben wieder im «Brautchor» des *Lohengrin*. Der «Pilgerchor» aus *Tannhäuser* zwingt zu den Gleichnissen der *Toteninsel* und des *Heiligen Hain*. Im Vorspiel zum *Rheingold* «geheimnisvolles Weben und Wirken, das Walten elementarer Kräfte» nicht anders als in Böcklins Meerstücken. Ritter setzt *Vita somnium breve* in innere Beziehung mit *Parsifal*. Und eben hier die kostbare Stelle, die später zum Titel eines Böcklinschen Spätbildes erhoben wird: «Du weinst, siehe es lacht die Aue!»

Wer weiter auf Vergleiche hält, könnte für Spitteler auch Thomas mythologische und poetisierende Landschaften heranziehen. Zart, wie präraffaëlitisch, gibt der Dichter das Wachsen und Werden einer Lilie. Stilleben so üppig wie bei Rubens oder Tizian:

> «Gebirge köstlichen Metalls ein Wald von Seide
> Becher und Schalen, Dolche, funkelnde Geschmeide ...»

Und einmal stößt es hart und rhythmisch wie bei Hodler in den Raum:

> «Ein Zeigefingerwald und alle Münder schwuren».

Gestalt

Vom Landschaftlichen unzertrennlich wächst heute die *Gestalt*. In der Antike erfüllt sich in ihr die Welt, der Raum, der Rhythmus. Bis weit in die Gotik hinein wölben sich byzantinische Goldgründe über Natur und Mensch. Landschaft schweigt ganz, oder ist nur symbolisch angedeutet, kaum vernehmbarer Mitklang. In der Renaissance Teppich, auf dem der neue Mensch sich in nackter, irdischer und muskulöser Schönheit erhebt. Barock legt seine Landschaft in braunen dünstigen Harmonien wie einen dunklen, schweren Samtmantel um die Figuren. Erst Watteau lässt zaubervolle Bildgestalten aus zaubervoller Bildstimmung sprießen. Deutscher und französischer Klassizismus schiebt wieder das Menschlich-Figurale vor und zerreißt oder belastet zum mindesten das Naturorganische. Romantik vermochte nicht gut zu machen. Am ehesten de la Motte Fouqué in seiner *Undine*. Noch auf den Bildern Schwinds eine krasse Kluft zwischen den Wassergeschöpfen und ihrer landschaftlichen Grundlage. Niemann, den ich schon zitierte, sieht in dieser Tatsache das Vorherrschen des Apollinischen gegenüber dem Dionysischen. Neunzehntes Jahrhundert hatte nicht nur Landschaft wieder neu zu entdecken, sondern Landschaft und Figur organisch zu verbinden durch das Element der reinen Stimmung. Dazu musste französischer Frühimpressionismus bei Watteau wieder anknüpfen. Wenigstens außerhalb der englischen naturalistischen Landschaftsmalerei unter Constable und Turner. Vom französischen Frühimpressionismus, so sahen wir, ging seinerseits Böcklin aus und von den weichen Düsseldorfern, die bereits feine Nerven besaßen für das Landschaftlich-Stimmungshafte.

Nach eben demselben Niemann wird nun die dionysische Kunst Wagners und Böcklins begrenzt von apollinischen Gestalten, die im Mutterboden des Dionysischen wurzeln. Eine Anschauung, die im vollen Umfange auch auf das Werk Spittelers zu übertragen ist. Und nochmals sei darauf hingewiesen, wie organisch, besonders in der guten Zeit, die Staffage bei Böcklin mit all ihren Verzeichnungen und Verkürzungen hervorwächst[104]. Nicht mehr Staffage, sondern «Blumen seiner Landschaft». Ideale Götter- und Urweltwesen, selige Helden, Geburten aus Licht und Farbe. Ich kann immer nur wiederholen. In Lust und Unsterblichkeit wandeln sie «geschmückt» durch lachende Gärten, durch Hain und Aue. Wie ihre

Kleidung, ist ihr Antlitz von einer allgemeinen Schönheit, ohne jedes Besondere und Eigenmenschliche. Alles, nur keine Porträtfiguren! Vielmehr wesenlose Typik. Nur das Allgemeine, grob Charakteristische, das rein Bild- und Formhafte bleibt in der Erinnerung haften. Das Leben ist durch diese Gestalten nie hindurchgegangen und hat sich nie in ihrem Antlitz aufgehalten, sie haben nie gehungert und nie gedürstet. Sie könnten ausgelöscht werden, in Licht und Ferne zerfließen und die Natur, der Raum hätte doch keine Einbuße erlitten, es wäre alles wie vorher. Aber wenn Rodins *Bürger von Calais* hinter den Toren verschwunden sind, dann ist eine Welt eingestürzt und ein Riß durch das Leben bleibt bestehen.

In gleicher Weise steigen die Gestalten Wagners aus dem dionysischen Urgrunde seiner Musik. Diese Bühnengeschöpfe sind womöglich noch urhafter, über- und heldenmenschlicher als Böcklingestalten. Ihr Pathos wird zur höchsten tragischen Gewalt gesteigert. Trotz der Unendlichkeit der Motive und Sätze strebt alles der tragischen Höhe, der Katastrophe, dem Abschluss, der Lösung zu. Vielleicht Tragik auf epischen Umwegen. Bei Böcklin spricht alles mehr episch bewegte Seele aus. Wenn schon Bühne und Gebärde, dann gilt: Epik auf dem Umweg des Tragischen. Wagnerhelden würden den Rahmen eines Böcklinbildes sprengen[105]. Böcklinsches Flur- und Bildwesen würde auf der Wagnerbühne erdrückt werden. Aber so naturnotwendig wie des Malers Fabelwesen zu ihrer Landschaft, verhalten sich Wagnerhelden zur allgemeinen Stimmung ihres dionysischen Mutterbodens.

Böcklin gegenüber mag bei Spitteler das «apollinische» Element stärker betont sein. Er ist Dichter. Und mehr noch als den Maler oder den Musiker zwingt ihn die Art seiner Kunst zu Dionysos *und* Apollo, zu Gedanke *und* Gefühl, zu Überlegung *und* Intuition, zu Konstruktion *und* Naturnotwendigkeit. Allein auch bei Spitteler wurzelt das ganze Reich seiner Gedanken- und Figurenwelt letzten Endes in dieser dionysischen Grundstimmung. Grundstimmung und durchaus wesensgleich mit derjenigen Böcklins. Ihr entsteigen dieselben übermenschlichen Götter- und Heldenwesen. Ein gleiches Wandeln in Licht und Weite und Herrlichkeit:

> «... neue Menschen, herrlicher an Leibgestaltung,
> Edler von Wuchs und größer. Ihre hohe Haltung,

Ihr freier Auftritt, ihrer Schenkel Göttergang:
Ein mutbeschwingtes Schweben, schreitender Gesang».

Dieselben leeren, fast wesenlosen Scheinbilder und Schöngestalten, «Schöngetüme». *Persephone* «von reinem Wuchs und überragender Gestalt»... «hoheitgekrönt, gestählt mit Schönheit, spröd und kalt»... «ein hohes Weib von königlicher Schöne ... und stand groß und herrlich». *Irene*, erfüllt «von ihrer Schönheit Adel», spricht es aus: «uns Götter aber lichtgebaut und schöngetan». *Uranos* «im schimmernden Talar». *Die Amaschpand*, «der Königstöchter sieben schlanke Wohlgestalten». *Jungfrau im Weltbaugericht* «stand, ein herrlich Weib auf dieser Treppe». Und «eine wundersame Feenkönigin» und «sitzt ein Riesenweib auf einer Steinbank». *Maja* «auf dem blum'gen Hain, der Sonne ausgesetzt und war ihr einzig Kleid des Weibes Anmut». *Doxa* «seine schöne, hochgestalte Freundin»... *Sophia* «Gottes edle schöngestalte Tochter in des Himmels seligen Gefilden»... *Pandora* «die hohe Maid» mit «riesenhaftem Wuchs» und «wunderbarem Reichtum ihrer Schönheit». *Hebe* «schimmernd wie Engel aus dem Himmelreich» ... Zum «*Schönling*» gedeiht *Apoll*, ein «leuchtend Scheinbild» und *Hera* steht «in ihres Riesenwuchses Majestät». Den *Amazonen*

«Gereicht der Blust dem Leib, der Leib dem Blust zum Ruhme?
Und sprich: Was ist hier Kelch? und welches ist die Blume?»

Bleibt übrig auf die Heerschar der niedern Elementarwesen hinzuweisen, wie bei Spitteler die Mörder verfolgenden Furien Böcklins zu der «Erinnyen fahle Blassgesichter» sich wandeln, zu den Sibyllen, «vorzeitwissend» und «auf Sockenschuhen gleitend mit geschwindem Schritt... den Mund verzerrt ... vom steifen Muskelkrampf verdreht die harten Arme starren. Dann Böcklins *Krieg* bei Spitteler als apokalyptische Vision gleichartig nacherlebt:

«Und Moira erst, aus strengem Mund Verdammnis hauchend,
Dann Gorgo, blutigrot die finstre Nacht durchtauchend,
Endlich Ananke selbst als dritter stieg empor,
Ein fürchterlicher, dreigefalter Schicksalschor».

Und über alle Zweifel und Bedenken hinaus ein letzter Vergleich. Wie Böcklins Venus aus den Wassern irdischer Meere, wächst sieghaft in

strahlender Inkarnation Spittelers Götterbraut aus den Lustgefilden des Olymp. Wie ein Mythos vom ewigen Weibe, der Venus Anadyomene als dem Symbol aller leibgebundenen Schönheit:

« Von Heras heiligem Körper eine neue Ehre:
Da wo die Frauen schmückt des Gürtels Goldgestein,
Erblüht ihr zum Geschmeid lebendiger Edelschein.
Es ist kein Fleck, kein Mal, es ist nicht eine Narbe.
Von Licht und Klarheit ist es eine wonnige Farbe. »

Immer und überall ruft der Maler dem Dichter, der Dichter dem Maler. Was Pathos, was Stimmung, was Haltung und Ausdruck angeht. Und nochmals Klinger. Ihm will ja Spitteler ebenso verwandt sein wie Böcklin. Und an ihn dachte ich, als ich davon redete, dass das Apollinische bei Spitteler mehr als bei Böcklin das Dionysische überwiege. Schon sehen wir bei diesem Klinger den Raum zerfallen, die Gestalt, Trägerin mehr geistig-apollinischer Werte, die Landschaft überwinden. Diese Gestalt ordnet sich dem Bildraum, der ganzen Bildstimmung nicht mehr so bedingungslos unter. Das Antlitz der Klingerfigur, ähnlich derjenigen Thomas, ist herber, charakteristischer, moderner, psychischer, fast frei von der wesenlosen Typik Böcklins. Aber ganz soweit kommt Spitteler nicht. Näher noch Feuerbach: « Und über alle dem, so schwebete ein Geist der Güte um sie her, der machte weich und sanft die Linien ihres Haupts, verklärt' ihr Aug und Mund und milderte das strenge Urteil ihrer Schönheit ». Botticelli aber gehört der schlafende Engel auf dem Felsen Eschaton:

« .... seine Stirn vom Ellenbug
Gestützt, darum ein Wald von Ringellocken schlug.
Ein schmeidiger Schuppenpanzer floß um die Gestalt
Und seiner süßen Schönheit lächelnde Gewalt. »

Botticelli, dessen *Primavera* in Böcklins *Frühlingseinkehr* ebenso verwandte Umdeutung erlitt. Und Feuerbach und Klinger ... Nicht nur die Personen, ganze Komplexe streben zur Deckung. Herrscher aber bei Spitteler bleibt Böcklin. Hier und dort: Landschaften, die klingen und singen, gemalt und gedichtet. Bei Dichter und Maler pathetische, schreiende, jauchzende, sinnende, dichtende Gestaltenwelt. Und so wenig

bleiben Spittelers Gestalten in der Erinnerung haften wie diejenigen Böcklins. Wer könnte sich auf die Dauer Prometheus, Apollon, die Amaschpand, Hades und Uranos, Hera und Artemis vorstellen? Es ist wie so oft bei Schiller. Zuletzt bleibt nichts als ein allgemeiner Schein des Schönedlen zurück, eine magische Lichtspur. Hierin stelle ich Welti weit über Böcklin, und den kleinstadtbefangenen Keller weit über Spitteler.

Gewand

Der Weg wird sein: Von der Bildwelt zur Landschaft, von der Landschaft zur Gestalt, von der Gestalt zum Gewand. Eins wird aus dem andern und alle aus der gemeinsamen Stimmung geboren. Umgekehrt: Gestalt und Gewand sind ebenso unzertrennlich wie Gestalt und Landschaft. Immer derselbe Niemann: « Das Costüm bei Wagner und Böcklin ist gleichsam von Uranfang da und nicht erst angezogen und verfertigt ». Auch darin ist der Vergleich auf Spitteler auszudehnen. Natur und Stimmung leben im Gewand weiter. Absolute Anempfindung, Unauffälligkeit, bald Nacktheit, bald Schleier und schwere Pracht, Mantel, Blüte, Flor und Geschmeide, Haar, Hülle, Kranz und Sandalen. Und ebenso mythisch, allgemein, phantasiegeworden, farbig und «poetisch» wie Gestalt und Landschaft selbst. Bei Maler und Dichter. « Ihres schwarzen Mantels, der in langen Falten fiel »... « löste die gelockten Haare, nahm die weichen Purpursohlen ... tauchte ihren prächtigen goldgewirkten Mantel »... « fallen aufgelöst, mit schwerem Falle tief hiernieder auf den Frühlingsmantel »... « die schönste Gattin still und traurig ... das Gesicht verhüllt im weißen Schleier, doch der Mantel schwarz vor Buß und Trauer »... « Schwarz das Pferd und schwarz sein Antlitz, schwarz der riesenungetüme Schatten, doch der rote Mantel schweren Falles »... « und schmückte das schwarzgelockte Haar und legete den Purpur um den edlen Leib »... und « selten weißgestalt das Kleid und Körper »... « außer ihren dunklen Veilchenaugen und den blumenduftgen goldnen Locken »... « Frühlingsmantel licht wie Schnee und Wolken, doch der Saum verziert mit rotem Bluste »... und

«löste sie der roten
perlengeschmückten Mähne bänderreichen Knoten,
Dass weithin leuchtend ihr Gelock im Winde strich,
Streute Geschmeid und Gürtel jauchzend hinter sich,
Und also blank und bloß» ...

Genug davon! Und nochmals einen Blick auf die Bildwelt Böcklins und Spittelers. Hunderte haben ähnlich ideale Landschaft gemalt und gedichtet. Von Poussin bis Böcklin, von Salomon Gessner bis Spitteler. Wie das Spiel der Anregung und Ideen hin und wider lief, habe ich im ersten Band zu zeigen versucht. Besonders für den Maler. Aber wer immer in der Nähe Böcklins stand, keiner ging mit bis ans Ende. Keiner lässt sich immer wieder so ganz und völlig unter denselben Gesichtspunkten erfassen. Weder George und Hoffmansthal, noch Wagner, noch Heyse, noch Keller oder Meyer oder wer immer für einen solchen Vergleich in Betracht käme. Das tut allein Spitteler. Was Böcklin malte, hat er gedichtet. Und mögen alle diese Verkünder eines neuen Idealismus, einer neuen Sinnlichkeit, eines neuen Panmythos sonstwie gleichen und einen Geistes gewesen sein mit dem Schöpfer jenes klassischen Panbildes oder der *Toteninsel* und des *Heiligen Hain!* Sie zusammen nennen, sie in einem Zuge aussprechen wird man einmal nur die Namen Spitteler und Böcklin dürfen. Kein Reim, wie man gerne denken möchte, sondern allein eine in allen Teilen des ästhetischen geistigen Lebens übereinstimmende durchgehende innere Beziehung.

Um wievieles nordischer, phantastischer, psychischer, germanischer, tragischer ist Wagners Bühnenfestspiel als irgendein Böcklinbild. Wie weit ab von Böcklins *idealer* Landschaft liegt nicht bereits Weltis *Süddeutsche Landschaft*. Hier, in der *Begegnung auf der Brücke*, im *Auszug der Penaten* und beim *Geizhals*, hier denken wir auch nicht mehr an Spitteler. Oder nur ferne, irgendwie noch durch das Medium des Stammverwandten und Zeitverbundenen. Wir denken an Keller, wortwörtlich an Keller. Wie wir bei der Musik Griegs wortwörtlich an Ibsen denken und eben bei Spitteler tausendmal und wortwörtlich an Böcklin. Geheimnis der Landschaft! Selbst Brahms und Klinger gelten nicht mehr.

Mit diesen Tatsachen bricht meine Untersuchung ab über Spittelers und Böcklins Verhalten zum Stoff. Was mit dem Satze von der *psychischen Relation* im ersten Kapitel großzügig angedeutet war, sollte im Kleinen belegt sein. Sollte! Das letzte Wort steht mir nicht zu. Aber nicht Dissertation war zu schreiben, Erkenntnisse an den Haaren herbeizuziehen, an Beleg und Belang zu ersticken. Nur Türen zu öffnen, das Thema in der Brechung der Motive neu und mächtiger zu gestalten, vorarbeitend die Lineamente zu gewinnen zur Struktur der Persönlichkeit. Wenn es gelang, dann gut. Dann mutig zum Weltgebäu!

PERSÖNLICHKEIT UND WELTGEFÜHL

Nun gilt es, die Verbindungen vollends und dichter zu schließen. Was unter Erbmasse als das Aderwerk der inneren Beziehungen bloßgelegt wurde, licht und lichtwerfend, sich querend und kreuzend, kreisend und locker und in parallelen Perspektiven dem Sinne des Buches zustrebend und gesammelt im Brennpunkte des Satzes von der psychischen Relation und weitergegeben – das müsste nun größer und schöner sich binden zum Weltbild. Und alles, was leichthin mit Mythos benannt ward, bald tief versunken in das Dasein des Stofflich-Gegenständlichen, bald hierhin und dorthin geworfen wie Bälle und buntes Spiel, um immer wieder zurückzukehren an unsichtbaren Fäden zu Quell und Zentrum tragender, ragender Persönlichkeit. Im All stellt ja jeder von uns einen Punkt dar, einzig und einmal, worin die Welt ihr Bewusstsein erhalten hat, worin die Räume und Zeiten sich schneidend durchdringen, worin die unendliche Größe Gottes in der unendlichen Kleinheit des Menschen gefangen ist. Wir sind alle Persönlichkeit und sitzen wie die Mitte im Kreise, in der Kugel unserer erschauten, erdachten, erlebten und erlittenen Welt. Wir haben alle unser Weltbild, ob wir die Augen schließen oder nicht, schlafen oder wachen, stehen oder liegen. Wir sind alle verzaubert und möchten erlöst sein.

In breiten Furchen und energischen Linien hat Spitteler sein Verhältnis zu Gott, Mensch und Welt in seine Dichtung eingegraben. Weltanschauungsdichtung schlechthin, so hässlich der Ausdruck klingt. Anders Böcklin. Sein Leben liegt wie hinter Jahrhunderten. Viele haben ihn geleitet, wenige erkannt. Stundenlang kann er am Tische sitzen und — schweigen; genau wie Keller, der Freund und Trinkgenosse. Dokumente geschichtlicher, d. h. äußerer Beglaubigung, fehlen fast ganz. Aber auch er, der

Maler, lässt manches erraten, erfühlen und ahnend vermuten. Seine Selbstbildnisse sprechen, wo Biographie und Überlieferung schweigen. Man schlägt sie auf wie Bücher, um so unerschöpflicher, je länger wir blättern und lesen. Auf dem Bild aus dem Ende der sechziger Jahre roh, scharf und ungemütlich, ein Gesicht, das vom Wollen lebt. Anders auf dem Gemälde mit dem Knochenmann (1872). Züge, geformt aus Verzicht und Wehmut. Das Antlitz sinnend mit lauschenden, träumerischen Augen, von der Melodie des Todes ergriffen, während sie noch voll sind der Herrlichkeit dieser Welt. Das Porträt zu Ende der siebenziger Jahre wieder fester, bewusster, mit jenen Blicken, die von der Höhe des Lebens fallen und forschend und lange wie Schatten hinter den Dingen nachziehen. Endlich das Bild mit dem Weinglas. Die andere Wesensseite öffnet sich: Dasein und Hiersein, Freude und quellende Kraft, Lust und Leben, trotziges Selbstvertrauen. Die Flächen sind lebendiger als gewöhnlich, und der Arm, so keck in die Hüfte gestemmt, steckt voll von den Lichtern des Übermutes. Ein Zug Prometheus spricht durch das Antlitz: trotzig aufgeworfen, der Furchen nicht achtend, die das Schicksal unverwischlich in die Stirne hinauftrieb und um den Mund legte. Und Böcklins Farben sind ja mehr als Farben, seine Linien mehr als Linien. Diese weisen klug wie Gelehrte in die Höhen apollinischer Firmamente. Und jene stehen vor uns auf wie traurige, leidenschaftliche und unsagbare Ereignisse der Seele, wie Zugeständnisse des Geistes, wie Zeugnisse für brennende Willensmächte, wie im Begriffe, irgendeiner Idee bedungene Fron zu leisten. Und Bildinhalte verraten Erlebnisinhalte, Erlebnisinhalte aber fließen nur in den Umrissen persönlichen Weltgefühls.

Antikes Raumbild und modernes Menschentum, germanisch-gotisches Jenseitsgefühl, faustische Naturerkenntnis und von ferne christlich-buddhistische Erlösungssehnsucht beherrschen das Weltbild von Maler und Dichter. Nicht einheitlich, klar und geschlossen. Eher wie Kristalle verschiedener Formgesetze, die sich kubisch durchwachsen. Anders gesprochen: antiker und germanischer Mythos, der Mythos von einem neuen Weltenmechanismus und ein untilgbarer Rest christlichen Erbgutes, welche das Profil der Persönlichkeit meisseln und das Relief der Weltanschauung schichten. Ändern wir die Betrachtungsweise, so erleben wir zur Linken die Unheilwelt Anankes, eine Darwinistische, blutige,

grausame Mörderschöpfung, zur Rechten die absoluten Weltgründe des reinen Geistes oder des reinen Nichts, im ewigen Schweigen verloren und noch hinter Metakosmos liegend wie hinter den Zypressen der Toteninsel. Über beiden Welten sodann das Himmelreich des Schönen als *Form* und *Schein*, als letzten Trost und Weltwert.

Heroisch, pessimistisch, monumental baut sich die dichterische Welt Spittelers und die malerische Welt Böcklins vor uns auf. Eine Welt zunächst in Licht und Schönheit, in «Sonnensaft» gebadet, wie der mythische Berg des Dichters, schimmernd in dem strahlenden Glanzmeer Böcklinscher Farbengebung. Eine Welt, geschaut mit «Dichtersehnsuchtsaugen» und «farbentraumdurchmalt», urständend in den kosmischen und mythischen Visionen einer unermüdlich tätigen, energischen und geistesmächtigen Phantasie. Eine Welt zunächst noch jenseits von Gut und Böse. Schönlinge, diese Götter, in der rohen, animalischen Urkraft des Poseidon wie in den geistigen Harmonien Apollons. Der Dichter strebt unverkennbar klassischer Bindung zu. Apollon mit Artemis hoch über allem romantisch Unerfüllten auf dem Flug in das Jenseitsreich der Schönheit und des reinen Geistes[106]. Und Böcklins Räume runden sich so einfach, so klar und klug, wie zu dorischen Ordnungen. Licht, Raum und Äther! «Das Weltall in geschmolzener Seligkeit,» und Schein und Wesen wie im Traum geeinigt und versöhnt. Pan, der richtet nach Jugend und nach Schönheit, nicht nach Weisheit und nach Sittlichkeit. «Schönheit ist das Ziel der Erde»! tönt es hymnisch durch die Ballade. Über der politischen Machtwelt des Zeus errichtet der apollinische Gott sein Glanzreich des Nur-noch-Schönen. Schönheit selbst über Ananke! Und außer ihr blüht weder dem Maler noch dem Dichter Heil. Wie Spitteler die Risse in Anankes verfluchter Schöpfung mit Scheinschönheit überlichtet, so verbirgt Böcklin alle Schwäche und Unzulänglichkeit «in der ungeheuren Kultur seines Schönheitssinnes». Er setzt die «Schönheit über alle Güter». Er findet nie genug Glanz und Farbe für diese Schönheit, welche sehnsüchtige Blicke und Gebärden in ungestillte Fernen schweifen läßt. Und doch keine Schönheit, die «im Wesen steht», sondern vielmehr in dem Schein-Sein klassizistischer Ästhetik beruht. «Man sage nie *es ist*, sondern *es scheint*,» — bemerkt der Meister verweisend. Schein, schöner Schein ist die Welt

von Maler und Dichter. Ihr Ur- und Untergrund ist anders, ist düster und trostlos. Das klassische Weltbild erhält Risse. Nicht nur Technik und Chemie, die beeinträchtigen. Hinter der antikisierenden klassisch-heroischen Landschaft Böcklins grübelt und denkt ein rastloser moderner Weltverstand. Aus dem Schönleib von Spittelers Apollon blickt mehr als nur ein klassischer Mensch. Vielmehr Prometheus, der neue, in sich entzweite protestantische Mensch, begabt mit den Gebärden des Aufruhrs, des Seelenhochmutes, der Gottesfeindschaft und der Weltverzweiflung. Gebärden, wie sie der aufgeklärt naturwissenschaftliche und atheistische Zeitgeist bedingte und formte. Spitteler ist mit Bewusstsein Atheist wie Böcklin mit Bewusstsein Pantheist. «Die Welt ist ewig, ewig wechselnd», sie rollt dem Maler wie dem Dichter episch unter den Händen weg, bald Orkus, bald Olymp, bald Hera, bald Hephaist. Antik empfundener pantheistischer Polymorphismus und Polytheismus bestätigt sich zur Genüge im Überreichtum epischer Statistik, Bewegung und Zuständlichkeit. Darüber hinaus aber beginnt schon kämpferischer Atheismus. Der Maler weiß: «„Unser gütiger Vater", das sei nicht wahr. Er ist nicht gütig, unser Vater, sondern er geht unabänderlich seine Bahnen ...» Ein Prinzip, eine Kraft, ein Schicksal, wenn wir richtig deuten, gezwungener Zwang wie dieser Ananke Spittelers. «Von Göttlichkeit kann keine Rede sein.» Denn Gott ist tot! Nietzsche hatte es allen gesagt, die Ohren hatten zu hören. Die Welt ist ihrem Schöpfer entlaufen. Bei Spitteler nicht nur das. Vielmehr ein Werk des Teufels, «Satansspielball», und hinausgeworfen in den leeren Raum durch Gottes Rechte. Es beginnt die Welttragödie. Im *Olympischen Frühling* Tragödie eines ganzen Kosmos. Und unendlich mehr als Tragödie: die Hölle. Diese Welt ist verflucht, verflucht die ganze Schöpfung, sinnlos und vom Argen und eine Welt der Qual, darinnen jeglichen allein der Tod bereitet die Erlösung.

«Kein Ort auf Erden, wo kein Klageseufzer quölle,
Eine verschämte, sonnenscheingeschminkte Hölle.»

«... So kalt und schaurig, so herb und traurig» ... Reime und Gleichklänge, die hart zusammenstehen wie Basaltfelsen um die Einöden der Vernichtung. Verse, die zerreißen, die, wie kurze, scharfe Schreie aus Gefängnishöfen, den bloßgelegten Seelentiefen des modernen Menschen entstürzen und in Zynismus überschlagen:

« ..... 's ist alles eins, Gestank und Duft
Im Stein ist Wahrheit. Blut verraucht und Geist verpufft. »

Tief in das Glanzgewimmel, in die epische Fülle der Erscheinung sind die Purpurschatten des Weltschmerzes eingelassen. Das Leben ist nicht mehr gut, es ist« zu dumm »! wie der Maler sagte. Flörke zitiert Aussprüche tiefsten Verleidens an Familie, Freundschaft, Heimat und was immer beruhigen und beglücken konnte. – Spitteler: « Und aller Lieb und Freundschaft letztes Wort heißt: Trauer. » Stumme Naturklage, tiefstes Daseinsleid über der Bildwelt Böcklins. « Sehnsucht schuf seine Bilder », urteilt Fleiner. In allem wohnt die Schwermut des Vergänglichen. Ich kenne kein Gemälde von größerer Schmerzhaftigkeit als die *Toteninsel*. So etwas erfindet man nicht, man lebt und erlebt es. Und nur Spittelers anklagende und erkenntnisgebeugte Verse halten sich hier auf der Höhe verwandter Anschauung.

In dieser heillosen Welt herrscht nach Spitteler Ananke, der gezwungene Zwang, der Weltenmörder mit den Entenfüßen und den Tigeraugen, der namenlos Schuldige. Eine kosmische Macht, mitverstrickt in den gesetzmäßigen Ablauf allen Daseins, vielleicht das Schicksal selbst und gezwungen von irgendeiner letzten und fernsten Urmacht, noch fühlbar, aber nicht mehr sichtbar. In dem Schicksalsbereich des Ananke gibt es weder Erbarmen, noch Stetigkeit, noch irgend etwas Gültiges. Das Weltall ist getauft «Veränderlich». Nichts, das steht, alles ist Metamorphose: Götter, Tiere, Pflanzen. So, wie Frey es auch für die Bilder Böcklins sieht. Kein Maß, keine Mitte, keine Übermacht. Der Relativismus eines längst und zuinnerst unsicher und haltlos gewordenen Jahrhunderts wird metaphysisches Gesetz. Wandlung und ewige Wiederkunft, wie Nietzsche pathetisch es nannte, ziellos und zwecklos:

« Uns aber schwingt Ananke heut nach oben.
Die Räder drehen sich, das ist der Unterschied:
Der steigt, der fällt, und was geschehen muss, geschieht. »

Der mörderische Kampf aller gegen alle wie bei Darwin. Antonius predigt den Fischen, aber die Hechte zerreißen die Karpfen und die Haie die Hechte. Burgen gehen in Flammen auf, Seeräuber reißen Menschen aus glücklichen Verhältnissen, der Drache langt nach den Wanderern, der Mörder gerät zwischen Opfer und Furien, Ruinen verkünden verstummte

Tragödien, einsame Villen erloschene Schicksale, der Tod schaut über die Achsel, schnaubende Kentauren zertreten sich die Weichen, und über brennende Städte und fahle Gaue rasen Krieg, Hunger und Krankheit. Allüberall Daseinsangst, Tod und Verwesung, Aufgang und Untergang. Unendliches Weh erfüllt den Schöpfungsraum. In der entseelten Klarheit dieses Raumes stehen die Dinge in grauenvoller Einmaligkeit und Einsamkeit. Prometheus büßt seinen Seelentrotz in den Bergwerken der Verbannung. Epimetheus versagt. Das göttliche Kleinod geht verloren. Die Gotteskinder werden gemordet, die Scharen der Finsternis verwüsten das Reich des Engelgottes. Verbrechen, Aufruhr ohne Maß und Ende. Ein jedes Geschöpf gehorcht seinem Triebe, der Stein und der Gott. Uranos sammelt die Zeugnisse im Weltenklagebuch wider den namenlosen Schuldigen. Apollon betet auf dem Leichenanger der Pygmäen und flucht dem Unheilschöpfer. Hier des Kronos brüchige Majestät und dort der Unhold Zeus, das blutige Widderfell in seine Schultern eingeklemmt und getroffen von der Rute des Ananke. Das Triumphgeschrei lustherrlicher Titanen mischt sich mit dem Stöhnen hingemordeter Amazonen. Dann das Leben im Ansturm wider den seelenlosen Automaten des Weltenmörders und dieser auf der Lauer nach dem letzten Tröpflein «Gott» im Weltall. Der Beispiele in verwirrender Fülle und eindrucksvoller Großartigkeit. Eine «unheilbunte Phantasie», blutig und grausam, maßlos und ausschweifend in der Düsterkeit ihrer Gleichnisse. Der schwarzgallige Erkenntnisdrang faustischer Gnosis:

> « Ich will der Wahrheit schauen in den schwarzen Mund,
> Ich will ergründen aller Übel letzten Grund
> Ich will den Schmack des Schmerzes an der Quelle schmecken. »

Unter den Glasten blühender Oberflächen sammelt sich Hass und Zerknirschung zu Dissonanzen, die alle Schönheit durchschlagen. Die Kontraste beschränken sich nicht mehr auf Farbflächen, Klangfiguren und Sprachwerte. Sie wachsen über das Stoffliche hinaus ins Weltgefüge, sie ziehen jene Schmerzensspur, die alles Geschaffene durchdringt und entzweit: Prometheus und Epimetheus, Zeus und Apollon, Schönheit und Macht, Held und Herde. Schopenhauer nannte es Wille und Vorstellung. Und von ihm kamen sie alle: die Wagner, Nietzsche, Burckhardt, Spitteler und Böcklin.

Hier rettete eines nur: Verzicht oder Tat. Prometheus-Apollon oder Zeus-Epimetheus, der buddhistische Träumer, der Entsager und Edel- und Geistesmensch oder der rohe Tat- und Gewaltmensch, durch den Verlust der Seele, durch Verbrechen und Anankes Machtspruch groß geworden. Die Haltung ist schwankend bei Maler und Dichter wie bei Burckhardt. Heimatlicher Erbgeist, Basler- und Schweizertum.

Zunächst Tat. Von Böcklin besitzen wir ungefähr dreihundert Gemälde, der Skizzen und zahlreichen Versuche und Varianten nicht zu gedenken. Bilder, die zum Teil riesige Wandflächen bedecken. Das Lebenswerk Spittelers umfasste drei in ihrer äußeren Anlage mächtige und einen Band kleinere Epen, einen Roman, je einen Band Novellen und Essais, und ein halbes Dutzend Einzelerzählungen, *Literarische Gleichnisse*, Bücher über Reisen und Autobiographisches in mancherlei Form, Reden und Botschaften, vier Bände Lyrik, die kurze fragmentarische Dichtung *Eugenia*, eine Summe gewichtiger oder nebensächlicher Aufsätze, die in Zeitung und Zeitschrift den Weg allen Papieres zu gehen bestimmt sind. Und alles persönlich, geprägt und gefärbt und bestimmt vom obersten bis zum untersten Pinselstrich, vom ersten bis zum letzten Buchstaben. Die Kraft, die nötig war, solches zu vollbringen, konnte nur einer hochgemuten, mit unerschöpflicher Energie geladenen Seele zugetraut werden. Diese Energie hat ausgereicht bei Böcklin, ein Leben von ununterbrochener Arbeit, von Not und Enttäuschung, von immerwährendem Suchen und Versuchen vor der Staffelei zuzubringen. Unermüdlich tritt der Maler vor die Leinwand, unermüdlich geht er seinen Farbproblemen nach, unermüdlich wird erprobt, studiert, berechnet, gelesen. Er tastet die Malerei nach allen Seiten und Wirkungen hin ab, wiederholt dasselbe Thema zwei-, drei- und mehrmal. Er malt buchstäblich bis zur Bewusstlosigkeit. Satt kommt er am Geschichtsbild vorbei, satt am Genre, satt an der Tiermalerei, am Marinestück, am Landschaften in reinem Sinne. Pompejaner und die Italiener des Quattro- und Quintocento, Flämen und Oberdeutsche sind nicht nur ideell, sondern auch technisch erfasst und erlebt worden. «Auf jedes Feld ein Stein», wie Spitteler es nannte. Er, Böcklin, scheint nicht nur die Gestalt, sondern auch die Kraft eines Athleten zu besitzen «Talent? Er soll dreißig Jahre arbeiten, dann will ich ihm's sagen,»

brummte der Alte einst. «Genie ist eiserner Fleiss... Das mit der Eingebung ist Unsinn» (Lasius). – «Arbeite, arbeite,» sei das letzte Wort des Sterbenden an einen der Söhne gewesen. Pflicht und Arbeit! Dazu war die Vaterstadt wie keine andere Muster und Beispiel. Und der Autodidakt hatte keine Zeit zu verlieren.

Hemmungslose Energie scheint mir für Spittelers Seelenverfassung Wesensgrundlage. Eine Energiefülle, die bis in den kleinsten und äußersten Teil des Satzes, der Rede, dieser rauhen Rhythmen, hinausgeschleudert wird, die noch anhält, wenn längst nicht mehr das Herz, sondern der klare, kalte Verstand Befehle gibt. Dieser Energiefülle verdanken wir nicht allein jenen bestimmten, vorwärts stoßenden und klargefügten Stil des Dichters. Sie schenkt uns von einem Sechzigjährigen die erste Fassung des *Olympischen Frühlings* und den Bekenntnisroman *Imago*, kraft ihrer beschließt der Greis sein Leben mit einem neuen *Prometheus*. Sich verwirklichen, sich durchsetzen, arbeiten, arbeiten, gilt auch für den Dichter. In der «wüstesten Laune» setzt er sich an den Schreibtisch, erfindet, bricht um, überschafft, verbessert, formt neu und ringt etwa nach dem zukömmlichen Versmaß für das deutsche Epos. Oft genug lässt er wie ein sozialer Dichter die Massen aufmarschieren, das Kurbelwerk einer in rasenden Energien laufenden Weltenmaschinerie antreiben und dichtet Symphonien der Arbeit. Daneben Schule oder Zeitungsdienst. Eine Familie, die leben will, wie bei Böcklin. Das Dasein ist kurz, und Spitteler kommt spät wie Keller, Meyer und Gotthelf und auf Umwegen wie so viele dieser Alemannen. Auch er irgendwie Autodidakt, der wie ein Anfänger und Lehrling sich in den Dienst der Muse begibt. Was immer sonst, dieses Sich-Hinaufringen zu den Höhen des Geistes und des Könnens begeistert ihn besonders für Schiller. Er, Spitteler, verpflichtet das Genie überhaupt zur Arbeit. Aus dieser Arbeit um jeden Preis wird das Gesetz einer «ricochetierenden Phantasie» abgeleitet. Uroffenbarung, Stimmung, selbst jener sechste Sinn aller schöpferisch Begabten sind nur Werte zweiten und dritten Ranges. Mit Böcklin macht man sich lustig über die «Begnadeten».

Wille lautet oberstes Gesetz. Wille zu Tat, zu Macht und Gestaltung. Ein ästhetischer Wille, der überall durchbricht, vor nichts zurückschreckt, mit Mörder- und Henkersgriffen die Stoffmassen zwingt und ordnet, sich mit Trotz und Seelenhochmut härtet, der die Willkürstriche zieht

und Apoll, dem Entdecker, die Kraft der Ausdauer auch da noch gibt, wo selbst die Adler des Weltalls von ihm abfallen. Wille, der Sprache und Farbe missbraucht, bis sie ächzt und schettert in der Zwietönigkeit eines gewaltsam formenden Intellekts. « Willen will ich sehen in jedem Strich, nicht Sklaven! » ruft Böcklin. Er kennt keine malerische, Spitteler keine dichterische Uroffenbarung. Von der Wunderkindschaft Mozarts kaum eine Regung. Es fehlt die Gnade. Jener Born der Gnaden, der die zarten Bildräume Puvis de Chavannes tränkt, der so beispiellos süß dahinströmt in den Sonnetten des jungen Keats. Spitteler ist so unerbittlich, so gnadenlos wie Ananke. Fremd auch scheint jene unbesorgte Art des Klemens Brentano, der königlich verschleudert ohne Zins und Wucher. Nach Spitteler wird man ja nicht zum Dichter geboren, sondern in der Jugend zum Dichter gestürmt. Seine Muse naht nicht im Tanzschritt, mit Weinlaub bekränzt und genialer Trunkenheit voll. Sie rechnet und überlegt wie diejenige Wagners und Böcklins. Ihr Antlitz verrät Entbehrung, Arbeit und wieder Arbeit, sie scheint oft so müd und gealtert wie eine Sibylle Michelangelos.

Der andere Grundton heißt Verzicht. Olympische Herrlichkeit zerfällt, die Götter steigen wieder in den Orkus hinab. Apollon rettet sich nach Metakosmos, hoch über Zeus und über allem Tagtägigen, über allem, was da soziale und politische Macht hat. Prometheus entsagt der Weltherrschaft. Mögen die Völker seinen Namen gebenedeien. Zu spät! Mit dem Bruder wandelt er verzichtend dem Tal der Heimat zu. Überall bei Spitteler diese herbe Stimmung der Entsagung. In *Imago* formt sie das innere Schicksal Viktors. Für Conrad den Leutnant reißt äußeres Verhängnis die Fäden entzwei. Gustavs « Idyll » zerrinnt und der Neffe des Herrn von Benzeval kehrt einsam und enttäuscht nach Hause zurück. Die Bilder der Dichtung werden zum Gleichnis für des Dichters eigenes Leben. An der Schwelle seines Hauses bricht sich der Lärm der Welt. Die Jahre in Luzern zerfließen in Arbeit und freiwilliger Zurückgezogenheit. So der Dichter und also der Maler! Verzichtstimmung über aller Naturerscheinung. *Villa am Meer*, *Herbstgedanken*, *Toteninsel* bedeuten absoluten Verzicht. Die Stille Nirwanas liegt über der Welt. Meer, Flur, Mensch, Farbe und Bewegung erstarren, die Dinge werden lautlos und scheinen müde und traurig in sich selbst eingegangen zu sein. Man schlägt

nach in Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (I/274) und staunt immer wieder über das Verwandte der Empfindungsrichtung: «Versetzen wir uns in eine sehr einsame Gegend mit unbeschränktem Horizont, unter völlig wolkenlosem Himmel, Bäume und Pflanzen in ganz unbewegter Luft, keine Tiere ... keine bewegten Gewässer, die tiefste Stille ... so ist eine solche Umgebung wie ein Aufruf zum Ernst, zur Kontemplation mit Losreißung von allem Wollen und dessen Dürftigkeit.» Aus Böcklins Selbstporträt von 1893 liest Meißner schweigsame Welterkenntnis und tiefinnerlichen Verzicht. Dunkle, gewaltige Kräfte sind am Werk. Nur Schönheit kann retten, berauschen, betäuben wie Wein und exotisches Parfüm. Die Welt soll in Farbe und Licht überfließen, ertrinken. Aber auch Schönheit ist Wandel. Und wir fühlen die metaphysische Morbidezza zu gut, die hinter all dieser Schönheit west. Wieder klaffen die Abgründe des zeitgenössischen Pessimismus bei Maler und Dichter.

Schopenhauer lähmt alle. Das Jahrhundert scheint in den Mutigsten und Verwegensten seiner selbst unsicher zu werden. Wagner flüchtet sich in christlich-buddhistisches Mysterium, Hebbel «verschließt sich vor der Welt ohne Hass», Keller wie Böcklin suchen Trost beim vinum bonum, Burckhardt verdüstert. Nur Nietzsche führt unentwegt den hammerbewehrten Helden in Feindschaft gegen den alten Gott. Aber er bricht zuerst zusammen, wird der Allereinsamste und vollendet in der Nacht des Geistes die Prometheustragödie, die andere dichten. So nah wohnen in den Gefilden dieses neuen Idealismus Tat und Entsagung beisammen.

Die Welt ist reif zur Erlösung. Auf Augenblicke stößt wie aus verschollenen Fernen christlicher Erlösungsmythos durch Härte und heidnisches Weltbild. Böcklin geht zum Kreuz und nimmt den Leichnam des Herrn ab. Er bettet ihn auf Marmor, so hager und langgestreckt, als müsste der heilige Leib größer sein im Tode als im Leben. Er sammelt den Schmerz in Falten und Furchen um den Mund der Pietà. Und irgendwo keimt auch bei Spitteler Heil. Vom Erebos bis zu den lichten Zinnen des Olymp steigt die Klage um den Weltenheiland. Hermes trägt Erlöserzüge. Uranos ist stark und gütig wie der Herr des Himmels. Durch alles Elend und Leid gibt der Dichter Trost und Verheißung. Irgendeinmal wird der «namenlos Schuldige» untergehen. Hinter und über Ananke steht Erlösungsferne. Dann «windet sich Vergeltung aus der Zeiten Schoß»,

« Erlösung und Genesung blüh'n ». Fern in meontisch Land, jenseits dem Meer Nirwana, wächst verborgen der Retter heran:

> « Der Weltenheiland, das ersehnte Gotteskind,
> Von dem euch Hilf und Arzenei verheißen sind. »

Wir horchen auf. Und wann?

> « Wenn ihr vom Lande Meon hört die Schwäne krähen,
> Wenn in Nirwanas Meer die Schnitter Schwaden mähen. »

In Urferne also. Hier erfährt der Messiasgedanke bei Spitteler allbereits die Entkräftigung durch des Dichters heillosen Pessimismus. Der Vergeltungsmythos vom Weltenklagebuch wird ungehört im Sternenraume verhallen. Kein Trost, keine Hoffnung. Dazu fehlt schon die ruhige Kraft einer inneren Gewissheit. Und wozu Phantome zur Rechenschaft ziehen, mit dem Herzen hassen, was das Gehirn nicht glaubt! Alles wird bleiben, wie es war, bis ins Endlose, bis zu irgendeinem « Irgendeinst ».

Prometheus ist kein Heiland. Er leidet nie für die Gesamtheit, immer nur für sich. Er weiß nichts von den Brüdern und Schwestern der Erde, die da lieben und leiden. Nur auf Augenblicke tritt das Weltleid vor seine Augen wie dem Zeus auf dem Söller seines Palastes. Und es wird nicht miterlitten, sondern umgewandt, zum Zeugnis, zur Anklage geformt wider den Unheilschöpfer, wider den verfluchten Gott. Es verliert seinen Sinn und daher auch seine Ertragbarkeit. So ist Prometheus Dulder nur aus Ichergriffenheit und die Welt außerhalb seiner selbst tot wie die Welt außerhalb einer mittelalterlichen Stadt. Ebensowenig gewähren uns Böcklins religiöse Bilder das Erlebnis des Christlich-Religiösen. Inbrunst der Farbe vielleicht, Kontrastprobleme, aber nicht Inbrunst eines Gotterfüllten. Was zum Christuserlebnis führen könnte, wird in den Phiolen dieses hypertrophierten Individualismus umgebildet und zum Kampfe wider Ananke.

Dem Kampfe mit Ananke, dem persönlichen Unbehagen Umwelt und Zeit gegenüber verdanken wir den Ironiker Spitteler. Es ist eine schneidende, kalte Ironie, die schon an den scharf geschliffenen Rändern des Menschen- und Gotteshasses entlang gleitet, welche Fratzen schneidet und die bitterböse Haltung des unbefriedigten Erdgeistes zur Schau

trägt. Kein Bild, das zu deutlich, keine Wendung, die zu derb wäre. Mit dem unbarmherzigen Griff aller großen Spötter gibt Spitteler die Dinge ihrer eigenen Unvollkommenheit preis. Er macht das Wort schon im Begriffe lächerlich, den Satz im Worte. Meisterhaft wird das Tierische auf das Menschliche, das Menschliche auf das Tierische übertragen. Götter geraten in Verhängnisse wie die Hanswurste im Zirkus. Weder Schönheit noch Pathos hält stand. Es ist mehr als jener barocke Übermut des Alemannen, jenes geistreiche Anöden des Baslers von einem großen Geiste gehandhabt, oder als liebevoll ausgebreitete Zustandskomik wie bei den großen Humoristen, bei denen die Dinge traut-komisch, harmlos und heimelig werden. Man fühlt heraus: ein Spott ohne Humor, ein Humor, dem die Liebe fehlt; ein Lachen, das gellend von halbgeschlossenen Lippen bricht und unheimlich das epische Festleben übertönt. Alle Säuren der Verspottung von der karrikierenden Federzeichnung bis zum Zynismus werden über die verpfuschte Schöpfung, über Kleinbürger- und Philistertum, über jede Art wirklicher und vermeintlicher Unzulänglichkeit, über die breite heldenlose Herde ausgeschüttet. Wo immer wir das Werk des Dichters aufschlagen, spritzen uns aus Schönheit und Geistigkeit die Schärfen dieses unbestechlichen Welthohnes entgegen. Alemannischer Übermut vermischt mit zeitlichem Pessimismus. Der einsam gewordene Prometheus, durch dessen Hohnlachen wir die innere Not und Qual, die Sehnsuchtsschreie der von Ananke gefolterten Seele weithin vernehmen. Eine Weltironie, die jedenfalls mit dem persönlichen Schicksal des Dichters eng verflochten bleibt, die nie sich vergessen kann und störend immer wieder harmonischere Bindungen durchbricht, wenn sie auch noch so leicht und herrschend und sicher über die Klaviaturen des Komischen hinwegeilt von dem derben Charakteristikum einer Figur bis zu den eisigen Höhen eines unerbittlichen, zynisch wertenden Weltverstandes, Welthohnes. Soweit geht Böcklin nicht. Wohl ist der Basler nie verstummt. Aus seinem Privatleben kennen wir den Meister als witzigen und bissigen Spötter. Seine Urteile über Zeitgenossen konnten ebenso treffend als bösartig sein und die «spitzige Weise», die er besaß, war gefürchtet. Für Spässe, lustige Anekdoten und gern wiederholte Scherze besass er unverwüstliche Ausdauer. Allein seine Ironie reicht nicht in die alles bedrohenden Denkertiefen Spittelers hinab. Böcklin ist milder, harmloser, alemannischer gleichsam; der Dichter der Seldwylernovellen

steht näher als der Dichter des *Olympischen Frühlings*. Hohn und Spott gehen wohl in das Weltbild über, aber sie zersetzen es nicht. Kein Humor, der schont, aber auch kein Hass, der vernichtet. Nur ab und zu ein Pan, der zu lauschen scheint, dessen Muskulaturen zögern, der an Dinge denkt, die nicht mehr ausschließlich im Bereich sinnlicher Naturgewalten und drastischen Daseins hausen, der schweigt und versonnen lächelt, fast schmerzlich, fast modern, fast als hätte er im Versteckten Schopenhauer gelesen... Nur da, wo Spitteler wirklich Humorist ist, wo er die Welt breiter Eigenlust überlässt, wo die Geschöpfe der dichtenden Phantasie unbeachtet ihren Schalk und Übermut üben, da begegnet der Maler dem Dichter. Da spielen wiederum die Apparate innerer Zusammengehörigkeit; da werden Pathos und messerscharfe Satire aufgehoben im verklärenden Lichte des Humors, da sind Bild und Dichtung sich ebenbürtig und ähnlich wie *eines* mütterlichen Leibes, da gucken überall aus den Vorhängen tragischer Weltengründe jene breiten, sinnlichen, tollen, pfiffig-dumm-schlauen und behaglichen Faunsgesichter. Da scheinen denn Phantasiegeburten wie Spittelers Cerberus und der Faun auf Böcklins *Frühlingsreigen* wirklich und wahrhaftig *einer* Herkunft und Heimat zu sein.

Aber noch stehen wir in den Kammern der Voraussetzungen und Entwicklungen, stehen erst in den Tempelvorhöfen, erst wie auf dem Wege zum Heiligtum. Dieses liegt tiefer und lautet: die ewige heilige Seele. Damit betreten wir das Zentralproblem unserer Deutung. Hier ballen sich alle Energien, hier stauen sich die Zuflüsse aller Kräfte, hier reifen die Gebärden, diese wilden, aufschreienden Gebärden, die Taten und Geschehnisse, hier rühren wir an der Wurzel der Persönlichkeit, jeder Persönlichkeit. Ohne diese heilige ewige Seele wären wir tot, Gedankengespenster, Mechanismen; ohne sie würde der Schmerz und die Freude heimatlos, das Blut würde aus den Adern des Universums entweichen, das Auge erlöschen wie blindes Glas, denn es lebte jetzt jenseits von Gut und Böse, von Liebe und Hass, es würde in uns so kalt und still werden wie in den Höfen zerfallener Fabriken; wir könnten nie mehr genug Kleider tragen, denn wir frören immer. Es würde so sein, wie unser Dichter sagt:

« Der Seele bar, so sind mir Mut und Kraft verdorben,
Sind Erd und Himmel grau und ich bin ausgestorben. »

« . . . denn siehe, meine Herrin ist's und ist mein Gott in Freud und Leid, und was ich bin, von ihr hab' ich's zu eigen . . . » Mit so erlauchten Worten hebt Spitteler das Thema seiner Dichtung an. Das Thema des Helden- und Übermenschen, der in stolzer Selbsterfüllung Gott entsagt, allein sich selbst verantwortlich und seiner Seele, die da nichts weiß von « Heit » und « Keit ». Um diese Seele schlägt die Welt des Dichters und die Welt des Malers ihre Zustände wie die Rose ihre Blätter um Kelch und Knoten. Wie von einem alttestamentlichen Propheten wird der Preis der heiligen Seele gesungen. Durch Gestalt, Wort und Farbe fließt des « Seelenstromes mächtige Gewalt ». Die beiden Prometheusepen sind wie Hochzeitgesänge auf diese wundersame Seele, mit den « stillen, erbarmungskundigen, schönen Menschenaugen . . .

Die wärmer wärmen mit den keuschen Freundschaftsflammen
Als alle andre Wärme in der Welt zusammen. »

Da lustwandelt sie vor uns durch Traum und Dichtung, in leuchtenden Personifikationen, ein Wesen aus Böcklinschen Gefilden, bald Gott, bald Göttin, bald Güte, bald Gunst, bald Trost, bald Rache. Zu ihr, der ehelichen Braut, der gnadenvollen Göttin, betet Prometheus, vor ihr kniet Viktor in *Imago :* « Heilige Herrin meines Lebens, dein Name lautet Trost und Erbarmen . . . Wehe mir, wenn ich dich nicht hätte, wohl mir, dass ich dich habe . . . » Im Zeichen dieser Seele spannt sich der Bogen der Ichheit. Spannt sich zu Pathos, Wille und Tat. Mit Pathos begabt die Herrin Seele Viktor zum Lohne für Entsagung und Verzicht. Pathos formt die Bewegungen, die Haltung der Körper, das Tempo des Geschehens, bald jauchzend, bald tragisch. Pathos wie bei Böcklin, dessen Geschöpfe kaum ausreichen, diese schreienden Gebärden zu halten und zu tragen. Aus dem Zentrum dieser Seele wird der Kosmos hinausgeschleudert und ordnet sich konzentrisch wie um eine ruhende Kraft. « Ich habe meine Schöpfung aus dem Nichts gestampft » (Spitteler). Aus dieser zentralen Allmacht Seele ist wohl gemeint. Sie allein gebiert die schöpferische Energie, diese den Willen und dieser Ordnung, Rhythmus, Takt und Gebärde. Diese Seele, die in tausend Zustände und Vorgänge

ausströmt, in tausend Ichen sich entfaltet und tausend Iche wieder in ihrer Einheit und Ganzheit vereinigt. Seele, welche schließlich mit dem Ich zusammenfällt, das sie mit sich selbst und für sich erzeugte. Bei Böcklin nicht anders als bei Spitteler. Wir haben weniger Belege. Aber wir fühlen es. Wir erhalten nach Spittelers Ausdruck «Seelenfarben». Wir sehen, wie die Figuren immer persönlicher in die Vordergründe treten, wie die Welt des Gegenständlichen mählich überwunden wird, wie die Farben immer zentralere Funktionen annehmen, wie die Zwischenwerte vergehen und das Dasein über endlose, schallende Flächen rollt, wie kein Strich, keine Linie ohne Wille bleibt, wie die Welt in die Kontraste dieses Willens zerfällt, wie mit der Seele die Atmosphäre verhärtet und die Natur in die Unerbittlichkeit des absolut Einfachen eingeschlossen wird. Kurz, wie die Seele zum Ich wächst und das Ich zu Prometheus, der trotzig und streng diese seine innere Seeleneigenheit irgendeiner andern und äußern entgegenwirft. Alles, was der radikale Individualismus des Jahrhunderts von Stirner bis Nietzsche zu sagen, was ein törichter Wille zur Überichung zu bieten hatte, trat hier in Geltung und Kraft. Zarathustra stand nicht allein. Spittelers Götter trinken den Ichor. Persönlichkeit bläht ihre Glieder und Seelenhochmut adelt Wuchs und Stirne. Sie werden zu schönseligen Gleichnissen jenes Herren- und Heldenmenschen, des Täters von Eigens- und Willensgnaden. Prometheus vollbringt die innere Tat, Zeus die äußere, Poseidon die niedrig-dumpfe, Apollon die geistig-hohe. Mag alles sich wandeln, Landschaft und Mensch, Sitte und Schönheit, Gestern und Heute, dieses Ich bleibt. Vor ihm zaudert auch die Allmacht des Weltgesetzes.

«Uns ficht des Schicksals Feindschaft bloß von außen an.
Anankes Machtspruch selbst, trotz seiner Allgewalt,
Vor unsrem Körper macht er notgedrungen Halt.
Er kann uns nicht in unsre ewige Seele langen,
In Glück und Unglück bleibt mein Geist zusammenhangen.»

Die Hypertrophie des Ich erreicht die Höhe. Das Kreisen und Tönen um imaginäre Mittelpunkte nimmt Formen an kultischer Verzückung. Die kosmische, ewige, göttliche Ordnung, die Gesamtzusammenhänge von Gott, Mensch und Welt sind längst durchbrochen. Die innere und höhere Einheit menschlichen Daseins ist zerrissen, es gähnen die

Abgründe zwischen Glauben und Wissen, zwischen Dulden und Willen, zwischen Geist und Leben oder, wie Spengler meint, zwischen «Dasein und Wachsein». Wir stehen nicht umsonst im goldenen Zeitalter der Autonomie der Einzelwerte. Allenthalben ersetzt der Teil das Ganze: die Zehe den Leib, der Leib den Menschen, der Mensch die Schöpfung und die Schöpfung den Schöpfer. Der ewige, eigengebundene, selbstherrliche Mensch steht auf. So wie ihn schon die Renaissance im Grunde außerhalb einer wahrhaft harmonischen Fügung erstrebt hatte, wie Michelangelo ihn als David zu Florenz vor den Palazzo Vecchio hinstellte: mächtig und hochgereckt, Muskeln und Sehnen gestrafft, den Leib voll derber Anatomie, die Hände gekrümmt vor innerem Leben und mühsamer Verhaltenheit, die Bewegung gemeisterte Kraft, und über solch äußerste Spannung die gewollte Ruhe des neuen Bewusstseins ausgegossen, das Auge klar und unbefangen, um den Mund ein trotziges «ego sum», der neue Adam, der seinen Schuldbrief zerreißt, schön wie am ersten Tag vor den Schöpfer tretend, zu Füßen die schwere, dumpfe, grollende Erde, um die Stirne die Morgendämmerungen des befreiten Menschen. Wer denkt da nicht an Prometheus! An diese unsterblichen olympischen Schöngetüme! Unsterblichkeit aber gibt Kraft, Kraft gebiert Wille zur Macht, zu Hochmut und Selbstgefühl. Und wenn diese Eigenherrlichkeit enttäuscht wird, wenn der Wille Grenzen findet, wenn die Dogmatik einer metaphysisch grenzenlos genügsamen, naturwissenschaftlich-materialistischen Zeitphilosophie es also verlangte, wenn die Verwässerung und Modernisierung des Christentums noch Vorschub und Ansporn leistete – dann Trotz und Kampf und Anklage wider Schöpfer und Gesetz. Kein Hohn, der dem ersten, dem einsamen, dem tauben, lahmen und schuldbeladenen Weltengotte erspart bleibt, «den kein Hilferuf vom Ruhebette stört», der zum «Ungott» wird mit Namen «Fühllos», bis dass am jüngsten Tag die Opfer seiner Schöpfung, die Seelen, nahen, um zu richten über ihren Schöpfer und, schlimmer als alles, zu verzeihen. Weißglühender Gotteshass, der lästert und verflucht: «Unheil auf dein gesamtes Gottesreich!» Prometheus heiß ich! Das bedeutet: nimmermüder Aufruhr gegen das Gesetz:

«.....im Völkersturm
Ersteig, erbrich Anankes blutigen Weltenturm!
Knie auf die Brust dem Ungeheuer! Knet ihn, würge...»

Und weiter dichtet Zagreus der Sänger von dem Weltenfreiheitskrieg gegen den gezwungenen Zwang und seinen Eisenautomaten. Wetter- und steinharte Verse eines kämpfenden, zur Ohnmacht verurteilten Atheismus. Fast schüchtern hört sich Böcklins « er ist nicht gütig, unser Vater!» aus dem Gelärm hysterischer Hassausbrüche. Was nur irgend auf Religion, auf Kult und Kirche und Priestertum deutet, es wird schon im Keime gerichtet, lächerlich gemacht und gebrandmarkt. « Hermes der Erlöser » gewinnt die Züge einer Voltaireschen Satire. Der Maler haßt die Theologen und keiner, der bei Spitteler schlimmer wegkäme; er wird zum Heuchler, Zeloten und Meuchler, zum « Pfaffen » schlechthin, was immer Schlechtes man dem Begriffe zuschreibt. Was der Hohn versäumt, gerät der Blasphemie. Gott und Götze sind nahezu gleichwertig. Die « zwölf » Gebote werden als Unrat in den Kehrricht geworfen. «Allmendware» für die Herde, für die Vielen und Allzuvielen. Um Rede und Wendung zu liefern für prometheische Gleichnisse, dafür mag die Schrift noch gerade genug sein. Und dann dieser knirschende Eigentrotz, dieser Seelenhochmut, diese Gebärde einer absoluten und unbedingten Selbstherrlichkeit! Wie dieser Prometheus des *Olympischen Frühlings* in die Finsternisse der Unterwelt einzieht:

« als ging sein Weg das Schicksal, nicht ihn selber an. »

Wie dieser andere Prometheus sich durch alle Verworfenheit hindurchschweigt und in sich selbst wohnt, wie Viktor alles hingibt, um auf einer besseren Seite des Daseins alles zu gewinnen, wie dieser dem Tode verfallene Herakles sein « dennoch » hinabträgt vom Olymp ins Erdenland. Wie der Maler seinen Beruf erzwingt, das Mißtrauen der Angehörigen überwindet, die Absage der Vaterstadt, die Anfeindung der Zeit und die Fron des täglichen Brotes auf sich nimmt, wie er jahrelang kümmerlich sich durchhungert und durchschlägt. Wie der Dichter unbeirrbar, gleich Apollon seinem Dämon, gleich Viktor seiner Herrin, vertraut und gehorcht, den Kampf mit dem eigenwilligen Vater aufnimmt, sich kleinstädtischer Kritik und Beschränktheit zum Ziel setzt, alle Leiden geistiger Einsamkeit auskostet, wie er zwei Künste preisgibt, um in der dritten ganz frei, ganz wahr, ganz sich selbst zu sein; wie er in Ausdauer und Sorgfalt seine Welt fügt, seine Rede baut, hart und unerbittlich, wie er unbesorgt um Kredit und Kunst des Tages sich seitwärts schlägt in die Bezirke

zeitferner Schau und Dichtung, dem Quell der Dinge zustrebt, da wo sie noch schöpfungsfrisch sind, nicht alt und hergebracht; wie er ob dem Schweigen der Mitwelt zur Tagesordnung, zum *Olympischen Frühling* übergeht, wie bis zum letzten Schlusspunkt dieses langen Lebens die innere Haltung bewahrt wird. Wie sie, diese Idealisten und Schönheitssucher, inmitten einer Welt des Hässlichen, von Zweck und Nutzen, Bank und Börsen ihren Weg nun « dennoch » gehen... Ich gestehe, es liegt Größe darin. Größe, wofern man sich wirklich und überall treu blieb. Wofern diesem prometheischen Kampfe nicht ein schrankenlos hochgezüchteter Ichtrieb zugrunde lag, wofern die Menschenverachtung verletzten Stolzes und gekränkten Ehrgeizes nicht allzulaut mitsprachen. Wir wissen um die Gemütsverfassung von Dichter und Maler. Runkel und Carlo Böcklin sprechen vom « Doppel-Ich », von einer gewissen Doppelzügigkeit des Meisters. Wir kennen dessen seelische Reizbarkeit, die unter der kleinbürgerlichen Kruste waltet und durchaus modern differenziert anmutet, wir kennen die Kontrastelemente dieser Differenzierung selbst aus den Bildern Böcklins, « heute voll des köstlichen Humors, morgen düster und unzulänglich, unberechenbar in allem und jedem ». Erlittene Unbill des Lebens, Kampf und Wille geben ihm « etwas Trotziges und Abweisendes », aber im Theater wird er leicht zu Tränen gerührt. In diesem Körper eines « Gutsbesitzers » oder « Bierbrauers » wohnt eine Seele von « höchster Sensibilität ». « Ein Etwas », berichtet Frey, « ein Nichts, ein Eindruck, den ein anderer gar nicht spürt, legte sich seinem Schaffen in den Weg... Er verliert das Gleichgewicht so leicht, dass er der geringsten Widerwärtigkeit ausbog... und meistens ein ganzes Archiv ungelesener Briefe in der Tasche herumtrug... » Von Spitteler besitzen wir das Zeugnis schwerer Jugendstörungen. Der Jüngling muss von einer unglaublichen Feinnervigkeit gewesen sein. Kosmische Melancholien befallen ihn, Berufskrisen werfen ihn aufs Krankenlager und treiben den werdenden Dichter Wahnsinn und Selbstmord zu. Beim Anhören von Mozarts *Requiem* bricht der «baumstarke, junge Mann» ohnmächtig zusammen. Solche Naturen werden leicht verwundet, sie schlagen um und was als «Carlo Dolce» begann, endet leicht als Menschenfeind, als der Spitteler sich vorstellt am Ende seines Gotthardbuches.

Sei dem wie ihm wolle. Woher wir kommen und von welcher Seite das Weltbild von Maler und Dichter betreten wird, die Wege leiten immer

ins Zentrum. Dieses Zentrum aber heißt Persönlichkeit, und diese Persönlichkeit verdichtet und adelt sich zur Gesamterscheinung Prometheus. Prometheus der Täter noch im Verzicht, der Über- und Edelmensch, der ältere Bruder Apollons, Viktors und Herakles'. Der Aufrührer von Anbeginn wider Gott und Gesetz, der sich zum Gleichnis seiner selbst die ewige, heilige Seele gesetzt hat.

Aber, so fragen wir, was ist denn diese Seele? Dieses hochgebenedeite Wesen, das nach allgemeiner Wertung die Bildwelt Böcklins so stark, so mit inneren Gluten und Flüssen durchdringt, so die Linien zu den Ekstasen jenseitiger Wirkungen zwingt. Aus dem die dichterische Schöpfung Spittelers hervorbricht, wie das Leben aus der Behausung einer lang verschlossenen Arche. Was für eine Seele ist das, die da außerhalb steht von Gut und Böse, außerhalb eines Gewissens, das da spräche *Heit* und *Keit* und mit dem sie eingetauscht wird zu eigenem Verderb? Eine Seele, die uns der Dichter ironisch zeichnet als «vermessen», mit «frechem Lachen», «sonder Zucht und Scham», in «Hochmutüberschwall», «ruchlos und eigengötzisch» und «von spöttischer Hoffart geil». Diese Seele, die «überlegen» dem Engelgottes zum Kampfe gegenübertritt und in des Sieges Hochmutstunde mit «hajih! hajoh!» hohnlachend, gellend über Berg und Tal, mit Tanz und Banner sich bewährt wie eine rachewütende Revolutionsgöttin! Diese luziferische Seele, die sich mit Gott entzweit, der jedes Gleichnis eines umwertenden, rachsüchtig grübelnden Intellekts recht ist, um ihren Peiniger- und Schöpfergott zu treffen und zu richten! Diese Seele, schwanger vor Weltleid und Schöpfungsfluch, strotzend vor Hochmut und Eigensucht, zerfleischt, zerrissen, zerschlagen von den Abstürzen eines atheistischen Pessimismus! Liegt in dieser Auffassung Seele nicht vielleicht ein verhängnisvoller Irrtum? Ist das, was bei Maler und Dichter als Seele getan und gepriesen wird, nicht eher Wille zur Seele, Wille zur Macht, Wille zum Ich? Wille schlechthin! Über sich hinausgehobenes Ich, ein Ich, entzündet an den Gasen und Giften eines irrgewordenen Intellekts, der vermessen und ungläubig in die Weltenabgründe schmeckte und, taumelnd vor Entsetzen, auf sich selbst zurückgeworfen wird! Bei Spitteler weit mehr noch als bei Böcklin. Nicht Seeleneigenwelt, sondern Willenseigenwelt wäre dann der richtige Ausdruck. Wille, Intellekt und Berechnung, Energie und Pathos, wie vordem schon berührt wurde im Verhältnis zum Stoff. Eine Seele, die Ends aller

Enden mit den Energien eines intellektuellen und ungehemmten Willens einfach zusammenfällt.

Aus dieser «Seele» wuchsen die Lichtwesen des Malers. Aus ihr diese Olympier des Dichters, dieser Prometheus vor allem zum Helden, Heiligen und Herrlichen. Allein, begehren wir neuerdings zu wissen, sind das wirklich und wahrhaft Helden? Erlauchte? Heilige? Übermenschen? Diese Schöngespenster und rasenden Rolande Böcklins? Diese Götter Spittelers, deren sehr fragwürdige Haltung an hundert Beispielen geläufig wird? Selbst dieser Prometheus, der im Gefängnis seines grenzenlosen Ichgefühles und geistigen Hochmutes sich absperrt und feindlich sondert von der allgemeinen Menge, der seinen « Icheinzigwahn » wider die gesamte dammte Welt und Gott und Sterne aufrecht hält? Wie gefälscht, wie veraltet, wie wagnerianisch-melodramatisch mutet dieses Heldentum an! Wagner, der auch solche Helden gebar. Alles Misstrauen gegen den Heldenbänkelsänger Carlyle regt sich. Carlyle, der gerade um Burckhardt herum gerne gelesen und von Böcklin empfohlen wird. Und alle Unzulänglichkeiten von Nietzsches Übermenschen enthüllen sich neu: das Leben von sich fernhalten, sich nicht berühren lassen, die Mauern künstlicher Einsamkeiten um sich aufbauen, das Kleine, das Schwache, das Gute und Harmlose zertreten. Das wäre der Übermensch! Liegt hierin nicht die kühnste, wenn nicht frechste Umwertung des Umwerters aller Werte? Ist nicht etwa das Gegenteil richtiger und wahres Übermenschentum? Prometheus, ist er dieser Held und Heilige? Ist er wirklich so zeit- und bedingungslos? Dieser Prometheus, ist er nicht irgendwie Streiter für eine neue dürftige materialistische Aufklärungsphilosophie und in einer Front und Geist an Geist mit diesen Strauß, Büchner, Haeckel und Moleschott? Und somit zeitverbunden im beschränkendsten Sinne des Wortes, unfrei und mitgerissen in alle blindwütige Befangenheit und Engräumigkeit eines naturwissenschaftlichen Dogmatismus? Konnten dieser intellektuell und weltanschaulich so geschärfte Prosahymnus und Alexandriner nicht seitenlang aus den Schubladen eines Carl Vogt stammen, Raufbold und Spaßmacher des kämpferischen Materialismus? Oder lebt nicht doch etwas von der Verbitterung des Dichters über erlittene Zurücksetzung in diesem seinem Helden, irgendein tiefes innerstes Misstrauen, irgendeine Schwäche, eine Unsicherheit, irgendetwas von jenem Baslertum, das so schwer das Leben in

demütiger Bereitschaft und Unbefangenheit hinnimmt, um die Gegensätze in Tat und Vollendung zu krönen? Fragen über Fragen! Ihre Beantwortung fällt mehr dem Seelenforscher als dem Historiker zu. Als überspannter Ichbegriff, als männlicher Protest, als Entschädigungsvorgang leitet das Prometheusproblem in die schwierigste Verwinkelung im Seelenbilde des modernen Menschen. Es zieht außerdem die ganze Problemfolge des Substanzbegriffes nach sich. Wo Substanz ist, da herrscht Ruhe, Zartheit und Kraft, Wärme und Wahrheit, da sind die Dinge mit sich einig und eins, da macht die Seele die fernsten und äußersten Glieder ihres Leibes lebendig und von geheimen Lebenssäften durchflossen. Diese Substanz ist sich selbst ohne rednerische Gebärde, und überbetonendes Pathos, ohne vorgeworfene Flächen und Wände. Die großen Werke in Kunst und Natur, sie wirken fast ohne Aufwand, allein durch ihre Gegenwart, wie selbstverständlich; sie schweigen und tun ihre Pflicht. Die Sonne, die ins Meer sinkt, nicht anders als eine Statue Rodins oder eine Säule, die das Ganze tragend zusammenhält ... Wir hörten von einer gewissen Substanzarmut beim Spitteler und Böcklin des Großstiles. Wir kennen bis zum Überdruß ihr lautes Pathos, ihren Willen zu großen, vorgeschobenen Wirkungen, ihre Wort- und Farbenfassaden, hinter denen sich alles und nichts verbirgt. In diesem Gegensatze lebt und erfüllt sich zum Teil der prometheische Mensch – bei Maler und Dichter. Landschaftliches und Zeitliches kreuzen sich. Landschaft Basel, die nur Form und so wenig Substanz gibt. Neunzehntes Jahrhundert, dessen Pseudomorphosen unter der Hülle fremde Inhalte vorbereiten; dessen steiler Idealismus nicht mehr aus der Glaubens- und Kraftsubstanz einer ganzen Zeit und eines Volkes genährt und getragen wird, sondern in der Gnosis eines fiebernden Intellekts den Sinn seines Daseins zu finden bestrebt ist. Hier hängt nicht nur das Über-den-Menschen-Sein, mehr noch die Leidensgebärde, der Pessimismus des Prometheus. Wie Hamlet steht er zwischen den Gegensätzen, sehnsüchtig nach lebendiger Tat, allein belastet und zerrieben durch die ewige Durchgrübelung des Daseins; noch nicht ein Held, nur der trostlose Zeuge von der Welteinsamkeit der abendländischen faustischen Seele.

Und weiter, ist das denn Heldentum, kraft einer zufällig verliehenen Unsterblichkeit Dinge zu tun, die über das gewohnte Maß des Tages hinausgehen? Ob Apollon nach Metakosmos segelt, Aphrodite im Men-

schenlande Unfug treibt, ob Zeus im Schlafe König wird oder Poseidon seine Lüste unter Nymphen büßt, was verschlägts! Sie haben nichts zu verlieren, diese Götter, und nichts zu gewinnen; sie sind unsterblich. Edelgeschöpfe, jenseits von Gut und Böse, wie der Mythos lehrte. Und nicht einmal das. In Wirklichkeit an Leib und Seele einfach Menschen in vergrößerten Proportionen. Denn Übersteigerung des Ichgefühls, Verlegung der Akzente auf animalische Triebhaftigkeit, Welthohn und Menschenabkehr als Funktionen höherer Artung, Selbstbejahung bis zur Selbstvergötzung – das ist nicht Übermenschentum und Heldentum. Ich meine das Gegenteil: statt Züchtung Zucht, statt Freigabe Überwindung des Menschentieres. Hier beginnt der Über-Mensch. Und nicht wie Prometheus ins Dunkel entweichen, das Gesetz zerschlagen, die Schöpfung lästern! Sondern was da klein ist, schonen; was da schwach ist, stützen; was da gering und brüchig und irgendwie arm und übel ist, lieben und heilen. So ist der Held, der Heilige, der einzige wahrhafte Übermensch. Und wiederum nicht ein unsterbliches, unberechenbares, freiherrliches Schöngetüm, sondern ein « rechter Liebhaber des Schicksals », der Vorsehung, voll Güte, Milde und Barmherzigkeit, einer, der das Gesetz erfüllt und nicht zertrümmert, vielleicht der Letzte der Letzten, der Schweigsamste unter all denen, die Schweigen lernten; im zerbrechlichen Gefäß ein glühender Geist, der wie der Heiland aller Heilande, in die Hölle eigener Beschränkung hinabsteigt, sie besiegt und auffährt in das Himmelreich der Demut und der Gnade, des guten Willens und der Allerbarmung. Dabei denke ich noch zuletzt an den sozialistischen Herdenheros, der ja ebensowenig dienen und lieben will wie Prometheus. Eher an Franziskus, der sich auslöscht, um in aller Schöpfung wieder zu auferstehen: im Bruder Mensch, im Bruder Wind, im Bruder Wolf, in der sanften Hinfälligkeit der Fluren und Jahreszeiten und in der ewigen Ewigkeit Gottes. Alles andere ist « literarischer Heroismus », wie trefflich für Spitteler geprägt wurde und für Böcklin umgeprägt werden könnte. Wie ganz anders als etwa Spitteler der Dulder Rimbaud, welcher das Wort aufgab, um das Leben zu suchen. Wie so unfassbar anders als Böcklin dieser legendäre Vincent van Gogh, dem die Welt nicht in Buntheit erstarrte, sondern in Flammen zerging. Wie stramm, wie urgesund, kalt und bürgerlich abgedämpft wirkt dagegen dieser literarische Heroismus unseres Dichters. Er, der so sorgfältig den Strich zog zwischen Kunst und

Leben, zwischen seiner eigenen zivilen Persönlichkeit und dem gramzerfressenen Dulder und Gottesfeinde Prometheus. Baslertum! Schweizertum! Man wird sich bescheiden müssen und an Gottfried Keller denken und an so viele, die ein ähnliches Erbe verwalteten.

Für Böcklin ist irgendwo der Ausdruck « religiös » gefallen. Irgendein Meißner, Ritter oder Ostini wird es gesagt haben. Man redete von der Sehnsucht, die seinen Gestalten Blick und Gebärden nach oben richtet. Aber es ist keine augustinische Sehnsucht nach Gott, eher der allgemeine pantheistisch-kosmische Wunsch nach dem *Aufgehen im All*, wie Hodler einst klarer bestimmen und erfassen wird. Auch Bäume besitzen diese Sehnsucht, dann, wenn sie die Einsamkeiten kahler Horizonte in sich aufgenommen haben. Viele verstanden unter religiös « christlich ». Da gab es ja einige stattliche zehn Bilder mit christlichen Vorwürfen: der tote Erlöser, Mariensagen, geigende Einsiedler und betende Anachoreten. Aber Böcklin hatte kaum je ein Verhältnis zum Christentum, er ist aufgeklärt, Freigeist, Materialist nach Feuerbach, Buddhist nach Schopenhauer, Rassenethiker und überdies von jenem vorsichtigen schweizerisch-bürgerlichen Liberalismus, der zwischen Strauß und Nietzsche hin und her pendelte. Er ist der Freund Burckhardts und der Freund Heyses, Brüder « in Apolline », nicht in Christo, wie gewechselte Briefe bekunden. Böcklins Leichname des Herrn, ich wiederhole Gesagtes, sind kalt, äußerlich, edel und leer, unerträglich oberflächlich, wenn wir an die Erlebnistiefe einer mittelalterlichen Passion denken. Der Maler weiß gar nicht mehr, was Christus ist. Selbst vom Leichnam Christi des Jüngeren Holbein trennt ihn eine Welt. Holbein, dem die antike Kälte durch italienisches Medium doch auch Versuchung wurde. Die schmerzhafte Maria unter dem Kreuze gehört mimisch auf die Bühne des Euripides, nicht in ein christliches Bild *(Kreuzabnahme)*. Die Madonna im Mittelbild der *Mariensage* ist von schamloser Gewöhnlichkeit. Allgemein: viel Farbe, viel Trauer, viel Vergänglichkeitsstimmung, aber nirgends ein tiefes, nachhaltiges Christuserlebnis[107]. Böcklin malt den tanzenden Pan und das brünstige Zucken, die breite, schwelende Sinnlichkeit der großen Mutter Erde. Und ferner den klaren und harten Raum, in dem die Dinge grauenvoll einsam und heimatlos herumstehen. Erst dumpf

und chthonisch wie in den Büchern Bachofens, dann scharf und durchsichtig wie in den Büchern des Kranken von Sils Maria, wie in den Prosaschriften des Dichters von *Imago* und der *Lachenden Wahrheiten*. Darin verbarg sich wieder heidnischer Mythos der Zeit. Mythos, an dem Böcklin nicht weniger mitformte als Spitteler. Und wenn nicht «christlich», dann eben «religiös» könnte erwidert werden. So, als ließen sich diese beiden Begriffe je und einfach auseinanderhalten. Man hält sich an das « Ewige » der Motive, bezieht Gottesdienst aus kultischen Anspielungen, versenkt sich in das Graduale des *Heiligen Haines* und gewinnt ethische Selbsterkenntnis aus *Vita somnium breve*. Immer derselbe Irrtum! Als ob Religion soviel sei wie Stimmung, wie Gemütsäußerung, wie Naturandacht, wie das Schweigen im Walde, wie irgendein Unendliches ahnen und irgendein Unendliches künstlerisch-dichterisch tun. Als ob es eine Religion gäbe außerhalb eines strengen persönlichen Gottesbegriffes, außerhalb der Vorstellung und Bindung mit einem unendlichen Gott, einem Letzten, Ureinen und Urgeschaffenen, dem wir am Gerichtstage verfallen sind, zu dem wir wieder eingehen müssen, wenn die lange dunkle Fahrt getan ist, in dem die Welt einst auslöscht wie eine kleine Unruhe in einer ewigen Ruhe, zu dem alles verlorene Licht wie zum Urquell zurückkehren wird, der im Sohn sich trennt und ans Weltkreuz schlägt, um im Geiste immer wieder in die eigene Unergründlichkeit einzugehen. Bei Böcklin nichts von dem, keine Gottnähe, keine Christusnähe. Irgendein germanisches Weltgefühl, das über antike Harmonien hinausdrängt in irgendein Jenseits von Hier und Dort, von Gut und Böse, in irgendein Wesenloses, Unpersönliches, Ungreifbares, Außer-dem-Sein-Sein. Statt Demut und Hingabe die düsteren Farben der Weltverzweiflung, von der wiederum nur Schönheit dürftige Rettung gewährt. Einem Fra Angelica war Malen im höchsten Sinne Gottesdienst. Böcklin ist es nur Vergessen alles Hässlichen. Kunst somit nicht Religion, sondern Religionsersatz. Auch das gehört zum Weltbild des Menschen des neunzehnten Jahrhunderts.

Auch Spitteler wurde ein religiöser, ein christlicher Dichter genannt. Man wundere sich nicht, hat man doch Robespierre mit Jesus verglichen, Schopenhauer mit Christus und Buddha zusammengenannt, Wagner an die Seite Christi gestellt. Wie Böcklin hätte Spitteler wohl selbst das Prädikat « christlich » abgelehnt. Dazu fehlt ihm trotz Uranos, trotz der

rührenden Geschichte von Kosmos und Psyche, trotz Hermes und Heiland die durchwärmende charitative Liebe: Liebe zu Gott, zu den Menschen, zum Schicksal. Glocken und Engelein genügen da nicht. Der Dichter lässt es überdies nicht fehlen an bösartigen und travestierenden Hinweisen auf Kirche und Christentum. Sein Angriff auf Paulus gehört zu den frechsten Dokumenten des Zeitgeistes. Er rät dem Jugendfreund Widmann, den «Erbauungsbüchern» der Theologen «Zerstörungsbücher, Vernichtungsbücher» entgegenzustellen[108]. Schon *Prometheus und Epimetheus* ist ein solches Zerstörungs- und Vernichtungsbuch geworden. Schon der Theologiekandidat hatte seine Absage gegen Christentum und dergleichen deutlich genug niedergelegt. Und dass der junge, ins Amt gewählte Pfarrer es bei einer Probepredigt in Chur bewenden ließ, ist ein Akt der Selbsterkenntnis, dem Anerkennung gebührt. Wenn ich aber davon rede, so vergesse ich nicht: Spitteler gehörte wie Nietzsche, Ibsen und Tolstoi und Stirner zu jenen scharfkalten Geistern, die reinigend wirkten. Und das Jahrhundert brauchte eine Atmosphärenreinigung. Allzubequem wurde von den Formeln eines satten und bequemen Christentums gezehrt, das keines mehr war.

Allein auch « religiös » ist zuviel des Guten. Im Gegenteil, Spitteler ist eben kein religiöser Dichter. Seine Helden sind als Götter wertlos, als Menschen die reinen Inkarnationen des aufgeklärten, des widergöttlichen, widerreligiösen Zeitgeistes, liberale Achtundvierziger und Freischärler. Sein Weltgott in jeder Abwandlung des Themas ist eine Beleidigung für jedes religiöse Denken, eine widerwärtige Blasphemie, bezogen aus den Notizbüchern französischer Aufklärung und des zeitgenössischen Liberalismus und zubereitet für kleine Kommis, Coiffeure, Lehramtskandidaten und Bildungsphilister jeglicher Gattung. Spitteler kommt ja gar nicht bis zu einer ethischen, will sagen metaphysischen, will sagen religiösen Tiefenschau in die Zusammenhänge. Er versäumt, verkennt und vergisst die einfachsten Grundlagen des Religiösen. Seine Weltbetrachtung wie diejenige Böcklins ist ästhetisch, wo sie heilen, retten und positiv sein möchte. Der Weltenwerte höchste sind Form und Schein. Prometheus ist kein Gottesdiener, sondern ein Schönheitsdiener, Apollon kein Gottsucher, sondern ein gnostischer Abenteurer, der den Kompass seines Willens vermessen nach den metakosmischen Gefilden richtet. Mag Spitteler sein, was er will, ein ernster, ein großer und umfassen-

der Geist, ein religiöser Dichter ist er nicht. Dieser Wille, der zu den Sternen greift, dieses rationalistische Zergrübeln der Welträtsel, dieser metaphysische Pessimismus, dieser pantheistische Mechanismus, dieser seelenlose Weltenautomat, dem sinnlos alles Leben verfällt, in dem die Schöpfung des Ananke sich gleichsam krönt, das sind kaum Zeichen einer religiösen Haltung. Man ersetze Religion durch Mythos, und man wird das Richtige getroffen haben. Wenn anders Religion nicht einfach Mythos bedeutet, nicht einfach Kult und Überhitzung des eigenen Ich, nicht einfach Protest. Aber nein: Religion ist Hingabe, ist Demut und Ehrfurcht, ist Leidestiefe, aber nicht wie bei Prometheus allein seiner und seiner Eigenherrlichkeit zuliebe. Religion ist Gottesnähe und Bindung zu Gott, Gott und nicht panischer Spuk. Ist Seele haben und Seele glauben, aber wieder nicht eine Seele als Projektion überspannter Männlichkeit, eine Seele jenseits von Gut und Böse, ohne ein Gewissen, das da spräche «Heit» und «Keit», also ohne jene süße Stimme in uns, die Stimme Gottes, wie noch alle Heiligen und religiösen Helden vor und nach Christus empfunden haben. Das musste für Böcklin wie für Spitteler gesagt sein.

Hier stockt der Fluss vergleichender Untersuchung und die Wege der Gemeinsamkeit hören auf. Was darüber hinausgeht, wird Spiel. Wie verwandt und gesetzmäßig die räumlichen und zeitlichen Verhältnisse in den Kristallen ihrer Persönlichkeit sich brechen, von hier ab sind uns Spitteler und Böcklin zwei gesonderte Daseinsfälle, die einander nicht mehr berühren. Wir stehen vor der unbedingten Eigenwelt von Maler und Dichter, von der unzerlegbaren Einheit und Einmaligkeit ihrer Existenz. Es beginnt das X, die Unbekannte, jenes unlösbare Letzte, das nicht mehr zu ergründen ist und jeden Vergleiches spottet, das *principium individuationis*. Die Erbmasse verliert ihren Sinn. Milieu schlottert und wirkt wie klägliche Verschalung, die Zeit ist vorübergehende Beunruhigung, Rasse eine bedingte Zustimmung des Blutes, selbst Landschaft hat nur noch die Bedeutung eines Gewandes, das sehr innig zu Sinnen und Seele sich findet. Damit fallen die tieferen und allein einleuchtenden Ursachen einer solchen Wertgleichung fort. Über die bunte Welt des Zufälligen, durch die Erbmasse Gegebenen und Bedingten hinaus wächst der absolute Mensch, so machtvoll einherziehend

wie Rodins *Schreitender*, so überzeitlich wie die Gestalten bei Marées. Ein absoluter, aber kein abstrakter Mensch. Und absolut nur insofern, als das principium individuationis nicht aufgehoben ist, als der unveräußerliche Wesenskern der Persönlichkeit unberührt bleibt, als Uranlage, als das Nun-einmal-Sosein, das « Karma » nicht zu beliebiger Streckung und Deckung missbraucht wird, als es nicht nach « Menschen an sich » riecht. In dieser Unvergleichbarkeit und Inkongruenz von Anbeginn liegt ja das Erzrecht alles Persönlichen. Baut aber nach dem Worte Schillers die Seele ihren Leib, so zeigen am besten die Bildnisse von Maler und Dichter, dass sie bei aller Verwandtschaft ganz und durchaus sie selbst geblieben und nicht wie Münzen und Marken auszutauschen sind. Und dies all den vielen, immer wieder überraschenden ähnlichen und gemeinsamen Einzelzügen zum Trotz. Züge wie Verehrung und Bewunderung der Frau, politische Gleichgültigkeit, die korrekte bürgerliche Haltung, diese Mischung von überlegener Weltart und kleinstädtischem Philistertum, von weichen und groben Temperamentsäußerungen und von dem erbaulichen Zufall, dass die begeistertsten Biographen und Verehrer auf den Namen «Meißner» getauft sind. Wer geschickt retouchieren wollte, hätte es leicht. Aber eben es bliebe Retouche. Die letzte Wiedergabe von Böcklins Äußerem – es ist die Photographie, die F. H. Meißner am Ende seiner Böcklinschrift vorlegt – zeigt uns den Kopf des Siebzigjährigen. Das eindrucksvolle Haupt eines müdgewordenen Kämpen. Noch hängt etwas um Augen, Bart und die gefügte Stirne, das an durchfochtene Kämpfe, an Leid und Schicksalsschläge aller Art erinnert, irgend etwas Menschliches, das rührt; der Landsknecht, der heimkehrt von der wilden Fahrt ins Leben, heimkehrt und ausruht und verzichtet, aber als Erscheinung noch immer wuchtig und warm. Spittelers Erscheinung wirkt kälter, klarer, apollinischer. Ein Kopf zwischen Virchow und Hodler, wie mir vorkommt. Ein Temperament des Verstandes, des Willens vielmehr als des Blutes, die Stirne durchdichtet und durchdacht, weniger trotzig und felsig als diejenige Böcklins. Dieser wirkt nicht nur wärmer, erdnäher, sondern auch derber, trotziger, mutiger und kräftiger. Mehr Alemanne, mehr Landsknecht, Lebensfahrer und Abenteurer. Und wirklich die kühlen, wenn nicht eisigen Höhen metakosmisch-apollinischer Beziehungen hat uns der Maler nie im Maße des Dichters beschert.

Nochmals treten wir zum Menschen des 19. Jahrhunderts. Er hat viel gegeben und viel zerstört. Es müssen Jahrhunderte kommen, die Erde, Festland, Sicherung und Jahrhunderte, die Übergang und Brücke sind. Diese nenne ich Verhängnisjahrhunderte. Das Jahrhundert Christi und dasjenige Luthers war so. Sie mögen sonst selten sein, dafür um so gefährlicher, schicksalsträchtiger und verhängnisvoller. Auf den Granitsockeln zweier fester, geschichtlicher Zeitabläufe wölben sich die Joche ihrer Idealität. Sie scheinen in der Luft zu hangen und im Übermaße freigewordener Kräfte zusammenzubrechen. Wer vor 1800 in die zeitlichen Räume nach 1900 hinüberblickte, würde die Menschheit kaum mehr erkennen. Man dürfte wie von zwei Menschheiten sprechen, so auseinanderstehend wie etwa Kandinsky und Watteau, oder das New Yorker Singerhaus und die Architekturen von Versailles. Allüberall neues Erwachen wie aus Jahrtausendträumen, ein Losreißen, ein Durchschneiden des geschichtlich Gewordenen und zugleich ein Austoben in «historischen Stilen»! Grenzenloses Heimweh nach den verwunschenen Paradiesen der Vergangenheit, aber noch mehr grenzenlose Sehnsucht nach den Märchenreichen der Zukunft.

Und also musste auch der europäische Mensch des neunzehnten Jahrhunderts gestaltet sein: ein Doppelwesen, in dem eine Weltvergangenheit mit schmerzlichen Krisen und falscher Romantik auslöscht und ein neuer Weltenmorgen anhebt. Das war die Tragik dieses Menschen: er hatte unter Kampf und Erschütterung jene Weltvergangenheit zu überwinden und musste zugleich dem neuen Weltenmorgen mit einem ebenso neuen Weltwillen dankbar und dienstbar sein. Wohin er vorstößt, in Philosophie, Religion, Kunst, Wissenschaft, in den sozialpolitischen und wirtschaftlichen Organismus, er gerät immer wieder zwischen zwei Welten. So wird er entbunden, anorganisch, der im negativen Sinne «freie» Mensch, der Umwerter von Prometheus' und Zarathustras Gnaden, im tiefsten Grunde ein Romantiker[109], auch da, wo er «klassisch» sieht und fühlt wie Burckhardt, Bachofen, Böcklin und Spitteler; ein Idealist, auch da, wo er mit den krassesten Realitäten sozialer Nöte das Weltgebäude errichtet. So wird dieser Mensch reif zwischen zwei Weltkriegen und zwischen zwei Weltstürzen, zwischen Literatur und Wirklichkeit, ein Doppelwesen mit zwei Seelen, zwei Gesichtern, zwei Weltgefühlen und hin und her geworfen, bald Faust,

der alle Energien entfesselt, bald Prometheus, der sich in den Gram ertrotzter Einsamkeiten hüllt, verzehrt bald von der Tat, bald vom Gedanken, mit Gebärden voll des auferstehenden, blühenden, sinnlichen Lebens wie bei diesem unbegreiflichen Rodin und mit Gebärden, müde und alt vor Wissen, Erkenntnis und Weisheit, wie bei diesem lebenverwerfenden Schopenhauer, wie bei diesen Artisten, die das Jahrhundert in einem wogenden Meere von Stimmungen und farbigen, musikalischen Zwischenwerten versenken.

Und also Spitteler und Böcklin. Groß genug, um für diesen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts zu zeugen, wie nur ein Nietzsche oder Wagner oder Bismarck oder wer immer, den das Jahrhundert mit Unsterblichkeit adelte. Zwei Männer, die gewalttätig und eigenherrlich ihren Kosmos erschaffen, der Gnade den Willen entgegensetzend, zunächst voll des heiligen Feuers, das nur Schönheit oder Religion ernähren kann, aber zuletzt doch wieder rätselhaft und von einer so herrischen, aufdringlichen Art, die wir in Kunst und Leben nie so ohne weiteres hinzunehmen gewillt sind. Keine absoluten Werturteile waren zu bilden, nur die eigentümliche, allein durch die Erbmasse erklärbare Wesensverwandtschaft darzutun. Ich weiß wohl, dass weder Böcklin noch Spitteler die Erstbesten sind. Sonst wäre es nicht der Mühe wert gewesen, das Buch zu schreiben. Nicht die Absicht zu verkleinern, sondern das Recht, die Dinge auch anders zu sehen, leitete mich. Und nicht vor ihrer Größe, sondern vor ihrer Vergötzung wird gewarnt. Für Böcklin ist wohl keine Gefahr mehr. Er ist im guten Sinne geschichtlich geworden, so wie einer, der für die deutsche Kunst kommen musste, um ihr die Farbe und das Licht wieder zu künden, die Reformation und Revolution preisgaben. Aber Spitteler! Sicher ein umfassender und fruchtbarer Geist, auf den wir stolz sein dürfen, einer mehr in der glänzenden alemannischen Reihe seit dem stammelnden Mönche von Sankt Gallen. Wir lesen *Imago* oder *Prometheus und Epimetheus* und freuen uns doppelt, dass Liestal so nah bei Basel liegt. Allein wir hüten uns, den Rummel um Goethe und um Gottfried Keller zu erneuern. Wir wollen uns nicht wieder einen lieben und ersten Dichter verderben lassen. Hier durch den Überkult der Parteiästheten, dort durch die berühmte Heiligsprechung post factum der Herren vom Fach. Schon bedeutet ja Kritik am Verfasser des *Olympischen Frühling* soviel wie Tempelschändung. Gründe:

Schutz vermeintlicher Männlichkeit, Wille als creator mundi, nationaler Instinkt: Drilch ist besser als Seide, Ethik des liberalen Bürgertums, das noch immer von den geistigen und religiösen Bequemlichkeiten des verflossenen Jahrhunderts lebt.

Aber wir stehen nicht mehr in diesem unseligen neunzehnten Jahrhundert. Irgendwo lesen wir bei Oswald Spengler, wie sehr jene Zeiten zurückliegen, wie sehr ein Wagner, ein Nietzsche, selbst Ibsen oder Strindberg. Ein Böcklin, ein Spitteler! müsste das Urteil ausgedehnt werden. Ist uns nicht bereits historisch geworden, worum der Maler und besonders der Dichter gekämpft haben, worin sie und womit sie groß geworden sind? Dieses mechanistische Weltbild, diese Darwinistisch-pantheistische Naturdoktrin, dieser wissenschaftliche Atheismus, diese Übermenschen- und Herrenmoral? Was bedeutet uns noch diese bürgerlich-freigeistige Aufgeklärtheit als Deckung für alle Satten, Verführer, Umwerter und Ungerechte? Oder dieser so polternde, so maßlos rohe achtundvierziger Radikalismus, dieser männliche Protest eines eitel gekränkten Überindividualismus, dieser heroische Pessimismus und literarische Heroismus? Ein Mythos, nichts anderes! Selbst dieser Nur-Schein-Schönheit, dieser antiken magischen Elementarwelt sind wir endlich müde. Der so laute, festlichbunte und zugleich im Transparent Schopenhauerischer Pantragik düster verfärbte Mythos einer modern angefühlten Antike ist uns doch Episode geworden. Er berührt uns vielfach leer und schal in seiner Schönfarbigkeit, in seiner Oberflächenwirkung, in seiner nicht selten sentimentalen Naturbeseelung, in seinem durch und durch «Unpsychologischen», «Unchristlichen», «Unzeitgemäßen». Der trunkene Pan lockt uns nicht mehr, und Prometheus, der Eigenherrliche und Ichergriffene, dieser umgekehrte Christusmensch, hat seinen Sinn verloren. Wir wollen nicht nur klassisch gerichtete Sehnsucht, sondern auch weltwirkliche Erfüllung, nicht nur Hochzeittafeln für Gesunde und Starke, sondern auch ein Liebesreich für die Armen und Elenden. Und vor allem keine Romantik, keine Substanzfälschung! Denn das Dasein ist zu ernst, zu streng, zu unerbittlich, zu drohend geworden.

Wir brauchen einen neuen Mythos. Ein Mythos, dessen Weltnähe und Logosnähe gleich groß ist. Wie bei den gotischen Kathedralen, in denen die ganze Weltsubstanz und Stoffheit im Dienste Gottes brennt

und fiebert und doch in der festen Sicherheit ihres Daseins unversehrt bleibt. Der Weg aber zu diesem neuen Mythos wird ein Leidensweg sein. Und er wird in die Zukunft führen, nicht zurück. Was da heute an gotischer, barocker und weiterhin primitiver Gebärde geschieht, scheint mir falsch und zweideutig, noch schäbiger und krankhafter, als was die alte Romantik unter «früheren Zeiten» zu hegen und pflegen suchte. Es wird wahrhaftig ein Weg durch alle Höllen und Schrecken sein. Zunächst erfüllt sich äußerlich ein sozialer Mythos der Gemeinsamkeit, des Mitverbunden- und Mitverpflichtetseins. Selbständig «schöne» und «blanke» Formen im antik-klassischen Sinne werden da keine Geltung mehr besitzen, nur noch die Gesetze strenger Zusammengehörigkeit und notwendiger Ausdrucksrichtung. Eine Symbolik, welche die ärmlichste Dachkammer zum Daimonion umschafft. Ein sozialer Mythos und daher ein Mythos des kämpfenden Tages, des zuckenden, schreienden Lebens, eines Darwinismus, von dem Spitteler etwas ahnte in der Vision vom Eisenautomaten des Ananke, aber ohne jede Urweltlichkeit im primitiven Sinne des Wortes, wie neunzehntes Jahrhundert immer wieder missverstand. In diesem Mythos wird alles aufgehoben sein: Kosmos und Chaos, Berg und Baum, Körper und Geist, Gedanke und Tat, Straße und Steppe, Flur und Stadt, und alle Hässlichkeit, Schmutz, Laster, Elend, alles Dunkle, Große und Böse: die entseelte atomisierte Menschenherde, der Staat als Ausdruck oberster Zweckdienlichkeit und äußerster Vergesellschaftung, Technik als eine Projektion des faustischen Wahnwillens teuflischer Übereinkunft, Zivilisationen, die nur noch bestehen innert den Fassaden einer erbarmungslosen Sachlichkeit und wissenschaftliche Ausstrahlung des Weltgehirns bis weit in die Abgründe des Raumes hinaus, wohin nur noch die Maße spekulativer Mathematik reichen. Es wird furchtbar sein und der Mensch nurmehr ein elektrischer Funke zwischen den Rotationen dieser Weltmechanik. Wahrlich ein Mythos des Teufels. Und dann die Katastrophe. Die Enthüllung und das Ende dessen, was mit der sogenannten «Renaissance» trotzig gesät und im 19. Jahrhundert verhängnisvoll aufgewuchert war. Und dann die Auferstehung. Aus dem Mythos des Teufels ist ein Mythos des ewigen Menschen geworden. Bei Michelangelo vermeinten wir etwas davon zu verspüren, bei Beethoven aus Urtiefen seine Stimme zu vernehmen. Nun werden die Himmel sich öffnen und die Zeiten sich erfüllen. Prome-

theus wird aus seiner Gefangenschaft zurückkehren. Nicht mehr als Aufrührer und Widersacher, sondern voll Demut und innerer Schönheit und seine Seele wird hingegeben sein an alle Kreatur, sanft und sehnsüchtig wie alles, was gut und heilig ist. Er wird die Brüder, den Gott und die Schöpfung segnen und hintreten zum Nazarener und die Finger in die Wunde legen und sprechen: Du bist es Herr, und nicht ich...

ANMERKUNGEN

[1]) Über die Inhaltsweite und über die hypothetischen Grundlagen des Begriffes unterrichtet jedes philosophische Nachschlagewerk. Schelling nennt Materie das Dunkelste aller Dinge und hält sie für ein Attribut, das die unendliche und ewige Wesenheit in sich ausdrückt. Ein jeder Teil dieser Materie ist ihm für sich Abdruck des ganzen Universums (*Von der Weltseele*, S. XIXff.).

[2]) Schelling: *Von der Weltseele*, S. XXV.

[3]) Eine solche Kunst, die außerhalb des einfach und natürlich Gegebenen sich erfüllen möchte und zum reinen Scheinding emporsteigt, widerstrebt dem ersten Gesetze aller Kunst und daher aller Ästhetik, nämlich dem, dass schön ist, was Substanz hat. Romantismus in jeder Form, ob klassizistelnd süß oder nazarenisch «scheinheilig», ist hier gemeint. Aber auch die Kunst als chaotischer Formzerfall «ausgedrückter» Gehirnkünstler gehört mit Dada und Negerplastik ins Raritätenkabinett des europäischen Niederganges.

[4]) Dabei ist wohl nicht an jeden Erstbesten zu denken, sondern nur an die wenigen Allergrößten.

[5]) Man vergleiche von Ferrucio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, ohne Jahrzahl.

[6]) Hier hat schon Wagner Wesentliches angedeutet und ausgesprochen. Sein musikalischer Mystizismus, die Zertrümmerung der Melodie im alten Sinne, die Mathematik und Abstraktion seiner Musik ist ein früher Vermittlungsakt der romantischen Innen- und der neuen Ausdruckskunst.

[7]) Vgl. Johann Georg Hamann: *Sibyllinische Blätter*, S. 95, Jena und Leipzig 1905.

[8]) Dass der Tanz (und was ist heute nicht Tanz, nicht «mimischer Taumel», was ist nicht ins Weiche, ins Bodenlose, Uferlose, Haltlose geraten) nun auch das Kultische erklären, wo nicht ersetzen möchte (Eurythmie als Gottesdienst), ist verständlich angesichts der rationalisierten Öde des heutigen Daseins und angesichts der sentimentalen Verwaschung religiöser und metaphysischer Begriffe – z. B. Okkultismus und Theosophie als Dilettantismus des Religiösen – und bei der überfließenden Geschlechtlichkeit der Zeit.

[9]) Da ist es ja besonders die Serenität, die Durchsichtigkeit dieses klassischen Raumes, die den Menschen zum Bildner, zum Plastiker gemacht hat, in dem die Dinge in ihrer ganzen Gegenständlichkeit vom Lichte bestätigt und modelliert werden.

[10]) Wenigstens für eine gewisse ältere Musik wie Bach, Palestrina, Beethoven gilt dieser Satz voll und ganz.

[11]) Gemeint ist der Kunsthistoriker Richard Muther, der durch sein literarisches «gemein»-verständliches Zirkusspiel sich um die Dinge der Kunst herumgelogen hat.

[12]) Natürlich ist damit nicht gemeint, dass Spitteler und Böcklin außerhalb der Zeit stünden. Ihr Werk wurzelt, wie von mir dargelegt wurde, tief genug im Zeitgeist. Um das zu zeigen, ist ein naturalistisches Wirklichkeitsbild nicht nötig.

[13]) Dem Dichter dienen selbst die griechischen Namen nur zur Farbenwirkung von Fleisch und Bein in Luft und Meer.

[14]) Siehe Spittelers Aufsatz « Das Kriterium der epischen Veranlagung» in den *Lachenden Wahrheiten*, S. 235. Jena 1917.

[15]) Spitteler scheint den Unterschied von innerer, d. h. psychologischer Zeichnung, und äußerer, d. h. charakteristischer Zeichnung nicht besonders zu machen. Er vergisst, dass er, wie Böcklin, meist ein sehr schlechter Psychologe, aber ein sehr guter, wirksamer Charakteristiker ist, dass er in der Zeichnung seiner Gestalten vorzugsweise, darin auch Keller verwandt, mit dem Kunstmittel der Charakteristik arbeitet. Selbst seine Sprache ist von charakterisierender Rückwirkung. Das ist ja alemannisches Urvermögen, Teil jenes barocken, « monumentalen Übermutes». Siehe dazu *Lachende Wahrheiten*, S. 242.

[16]) *Lachende Wahrheiten*, S. 236.

[17]) Ebenda.

[18]) Vgl. den aufschlussreichen Aufsatz über Böcklin im *Basler Jahrbuch* 1902 von J. Mähly.

[19]) Siehe Lessings Schildvergleich im *Laokoon*.

[20]) Wenn Spitteler beispielsweise Ananke mit Tigeraugen und Entenfüßen begabt, so ist das eben das allerklarste und einfachste Beispiel einer Charakteristik. So geht Böcklin vor, so Keller, so Burckhardt bei der Zeichnung seiner geschichtlichen Figuren. Warum trotzdem diese Abneigung? Es hängt wohl damit zusammen, dass Spitteler und Burckhardt im Charakteristischen zu sehr Psychologisches sehen. Sie bleiben also noch im Irrtum ihrer alemannischen Sonderart treu.

[21]) Es wäre lehrreich und dankbar zu zeigen, wie hierin der Berner Albert Steffen in seinen Dichtungen den gewohnten alemannischen Boden verlässt und sich der psychologischen Art Dostojewskis nähert. Wie der Berner überhaupt – man denke an Haller, Gotthelf, Tavel und endlich besonders an Steffen – viel weniger dieses Streben nach Form, nach Schein und Schönheit in sich trägt, was den Alemannen sonst so sehr kennzeichnet. Ein unverkennbar ethischer Zug, eine Mischung von Ernst und Schwerfälligkeit, ein viel stärkeres Aufsuchen der inneren, seelischen Zustände und Gegebenheiten geht durch die Berner Dichtung von Haller bis Steffen.

[22]) Man geriete hier nicht nur in die düstersten Bezirke falscher Psychologie, sondern in die tiefe Verfehltheit der Auffassung von Gott, Götter und Übermenschen überhaupt.

[23]) Adolf Frey: *Arnold Böcklin*, S. 31. – Stuttgart und Berlin 1903.

[24]) *Lachende Wahrheiten:* « Das verbotene Epos», S. 52.

[25]) Für das Gesagte liefert der *Olympische Frühling* zahllose Belege.

[26]) Darin scheitert gerade der Prometheusmensch, der protestantische, der Mensch Spittelers, dass er in der kosmischen Tragödie, der wir ja gewiss verfallen sind, keinen Sinn mehr zu finden vermag, sich dagegen aufwirft, statt sie in Leid und Liebe zu überwinden.

[27]) Vgl. Edgar Dacqué: *Urwelt, Sage und Menschheit*, S. 232. – München 1924.

[28]) Ebenda, S. 242.

[29]) In der *Encyclop. ou Diction. univ. rais. des connaiss. hum.*, Tome XIX, p. 826 – Yverdon MDCCLXXIX wird Mythos einfach mit « Discours des fables» gleichgesetzt oder als « science de la fable» aufgefasst. Ich zitiere, weil das der allgemein rationalistischen Auffassung bis Howald entspricht. Grob und bösartig verficht diese Anschauung J. H. Voss, dem die Götter einfach Personifikationen menschlicher Tugenden darstellen, Mythen aber leere dichterische Fabeln sind. Vgl. *Antisymbolik* und die *Mythologischen Briefe*. Der wissenschaftliche Materialismus des 19. Jahrhunderts ist noch einfacher. Ihm – Vogt, Büchner, Moleschott, Haeckel usw. – ist Mythos eine Pfaffenerfindung zur Verdummung des Volkes.

[30]) Die erste wesentliche Behandlung und Vertiefung des Mythosbegriffes gibt neben Heyne die romantische Schule. Mag die romantische Auffassung des Mythos als « Urpoesie», esoterischer Weisheit, Vorstufe zur Gotteserkenntnis usw. wissenschaftlich nicht überall standhalten – was hält wissenschaftlich stand? –, so befreite sie den Mythos immerhin aus den dürren Griffen der Aufklärung.

[31]) Der vielberufene, vielgeschmähte und missdeutete Führer und Vollender ist J. J. Bachofen. Die umfassendste und sachgründlichste Darstellung über das Werk des Basler Gelehrten gibt C. A. Bernoulli: *J. J. Bachofen und das Natursymbol*, Basel 1925.

[32]) Euhemerismus (nach Euhemeros 300 v. Chr. Geb.), einer der ersten rationalistischen Versuche, den Götterglauben aus einer Vergöttlichung irdischer Heroen abzuleiten.

[33]) Vgl. dazu die Schriften von A. Bastian und W. Wundt. Für die Entrationalisierung des Mythosbegriffes hat diese Richtung verzweifelt wenig geleistet. Seele, doch die grosse Gebärerin alles Mythischen, ist ja nur ein rätselhafter körperlicher Vorgang, kein Wesen, sondern irgendeine Kraft, deren Mechanismus ungefähr für alle Völker und auf allen Zeitstufen der gleiche bleibt. Götter sind immer Furchtprodukte usw.

[34]) Adalbert Kuhn und Max Müller, die Häupter der etymologischen Schule, deren einseitig sprachvergleichende Methode übertrieben und bald abgelehnt wurde.

[35]) Folklore – siehe Wundt, E. Rohde, daneben moderne Märchenforschung – glaubt das Wesen des Mythos aus den Gebräuchen der Völker abzuleiten.

[36]) Haupt der historisch-kritischen Richtung ist U. von Wilamowitz. Sie hält sich ganz an das geschichtlich Gegebene, an das Gerippe gewissermaßen, hütet sich vor jeder Deutung nach der metaphysischen Seite hin und lässt so den Mythosbegriff neuerdings rationalistisch verarmen. Ihre Hauptfeindschaft gilt der natursymbolischen Schule. Streiter gegen diese scheint heute besonders Howald zu sein, dem der Mythos neuerdings nur mehr «Dichtung», «Literatur» wird. Damit stehen wir glücklich wieder auf dem Boden der französischen Enzyklopädisten (freilich mit ganz andern historischen Einsichten), und es scheint, wie wenn der Hinweis auf das Übernatürliche im Mythos nie geleistet worden wäre. – Es ist bei diesem Anlass noch zu sagen, wie wenig die Mythenforschung des 19. Jahrhunderts zur Erkenntnis des Wesens des Mythos beigetragen hat. Bachofen, einzelne Darstellungen bei der romantischen Schule abgesehen, bewegt sich die ganze Mythosdeutung an der Oberfläche und begnügt sich damit, Zusammensetzspiel im großen zu leisten, geschichtliche Geographie, Bewegungen festzustellen, der Ewigkeit, die jedem wahren Mythos unterliegt, mit Grammatik und mit dem Metermaß historischer Kritik «auf den Leib zu rücken». Darum ist mir Bachofen, Bonus, Dacqué, selbst Spengler und der reichlich dunkle Uehli wertvoll, weil hier überall Tiefen gesehen werden, die über das verstandesmäßig Kritische und nur historisch Wirkliche hinausreichen.

[37]) Vgl. E. Bethe: *Märchen, Sage, Mythos*. Leipzig, ohne Jahrzahl.

[38]) Unter den Romantikern haben besonders Schelling und Görres die Perspektiven, die den Begriff Mythos geben können, in alle Tiefen und Höhen geleitet. Mit der Tiefe der Auslegung wurde allerdings auch die Gefahr der Dunkelheit, selbst Verworrenheit heraufbeschworen.

[39]) Vgl. Dacqué: *Urwelt, Sage und Menschheit*, S. 314 ff.

[40]) Josef Dominik Wyss: *Dramatische Studien*, Manuskript. Leider besitzen wir diese durch peinliche wissenschaftliche Sorgfalt und durch strenge und edle Geformtheit gleich kostbare Arbeit immer noch nicht als gedrucktes Buch.

[41]) Arthur Bonus: *Vom neuen Mythos*, Jena 1911. Das Positive bei Bonus liegt besonders darin, dass er doch die Möglichkeit eines neuen Mythos annimmt und die Notwendigkeit dieses neuen Mythos begreift.

[42]) Ernst Uehli: *Die Geburt der Individualität aus dem Mythos*, München 1916/17.

[43]) Vgl. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes* I 533. München 1922.

[44]) Ein Fehler, den mit vielen auch Oswald Spengler begeht, dessen Anschauung so schwankend ist, dass auf der zehnten Seite aufgehoben wird, was man auf der ersten behauptete. «Wir wissen heute gar nicht mehr, was ein Mythos ist...» (*Untergang des Abendlandes* II/356). «Die mythenbildende Kraft der Seele geht mit der fortschreitenden Kultur nicht verloren. Im Gegenteil» (ebenda I/561). Es wird Bd. I/854 vom mythenbildenden Trieb der spätern Seele gesprochen, deren letzte Schöpfung die physikalische Mythologie ist (Bd. I/854). «Eine physikalische Theorie ist ein intellektueller Mythos» (Bd. I/589).

[45]) Jakob Burckhardt: *Griechische Kulturgeschichte* I/27. Berlin und Stuttgart, ohne Jahreszahl.

[46]) Vgl. Spitteler: «Über das Epos», *Kunstwart*, 13. Jahrg. II/S. 252 ff.

[47]) Vgl. Spitteler: «Mythos und Epos», *Kunstwart*, Jahrg. III/359 ff.

[48]) Vgl. Spitteler: «Die Gottheit im Epos», *Kunstwart*, 22. Jahrg. II/54 ff.

[49]) Ebenda.

[50]) Ebenda.

[51]) Vgl. «Über das Epos».

[52]) So sind zu Balladen geworden: eine *Atlantis* zum *Sterbefest*, *Hochzeit des Theseus* zu gleichnamiger Ballade, ähnlich ein *Herakles* u. a. Die Ballade als Kunstform hat Spitteler kurzerhand

der Lyrik überwiesen und als Zwischengattung nicht gelten lassen (zwischen Drama und Epos), was kaum angeht.

[53]) Welch tiefe Beziehungen das Symbol zu den dunkelsten und untersten Gestaltungsvorgängen chthonischer, kosmischer und menschlicher Natur besitzt, hat niemand so eindrücklich dargestellt wie J. J. Bachofen.

[54]) Immerhin geht Spengler zu weit, wenn er meint, ein Mythos könne sich nur dort erfüllen, von wo er ausgegangen sei.

[55]) Vgl. das ausgezeichnet orientierende Büchlein von P. Martino: *Parnasse et Symbolisme*, S. 55 ff. Paris 1925.

[56]) Die törichte Art, «verkappte Religion» zu üben und das lächerlichste Bild eines entarteten Mythos gibt wohl diese Mazdasnangemeinde, die nach Maßgabe ihres Vegetarierpapstes, des Deutschen Hänisch, den alten persischen Lichtmythos des Zoroaster, diesen Mythos wie aus Urgestein für Ganze, Geschlossene und Starke zu einer Atemlehre und Stoffwechselgymnastik für Darmkranke und Darmfanatiker herabgeschändet haben. Eine Darstellung dieser neuen Mythosformen oder neuen Inkarnationen uralter Mythoswesenheiten konnte, wider den ursprünglichen Plan, nicht durchgeführt werden. Es wäre aber der Mühe wert, all den Wandlungen und Neugeburten dieser Urmythengruppen in unserem Zeitbild nachzugehen, allerdings nicht so wie Leopold Ziegler (Gestaltwandel der Götter), der dabei den Standpunkt verliert und seine Mythosreihen nicht mehr an dem Zentralbestand eines Logos messen und zur Haltung zwingen kann.

[57]) Vgl. Spitteler: *Olympischer Frühling*, I/53 ff.

[58]) Spitteler: *Prometheus der Dulder*, III/86 ff.

[59]) Buddhismus als Weltanschauung und Mythos. Wie diese Dinge als Zeitgeist über Schopenhauer in die Basler Atmosphäre eindringen, wird wiederholt dargestellt. Dass Böcklin davon ergriffen ist, beweisen Aussprüche und Bilder.

[60]) Über den Platonismus bei Böcklin und Spitteler wäre eine ganze Abhandlung zu schreiben. Besonders der Dichter gibt in Apollons Fahrt nach Metakosmos geradezu eine kleine platonische Dichtung. Dass die künstlerische Anschauung dabei zu kurz kommt, ist die andere Seite.

[61]) Der Ausdruck stammt von Weingartner: *Carl Spitteler*. Ein künstlerisches Erlebnis, München 1913. Die begeisterte Schrift des Musikers hat viel dazu beigetragen, dass Spitteler in Deutschland endlich gelesen wurde.

[62]) So häufig in dem als Bild und Stimmung leicht verdunkelten *Prometheus und Epimetheus*.

[63]) Vgl. *Liederbuch* der Clara Hätzlerin, S. XXXIV und 15. Herausgegeben Quedlinburg und Leipzig 1840.

[64]) Vgl. Mähly über «Arnold Böcklin» im *Basler Jahrbuch*, 1902.

[65]) Lies nach über «Poseidon mit dem Donner», *Olympischer Frühling* II/72.

[66]) Davon möchte ich Schillers sehr kräftige, substanzgefüllte Prosa ausnehmen und jene Fälle, in denen Sch. dem jambischen Gefüge eine solche strenge Gegossenheit zu geben vermag wie keiner nach ihm. Unter den Romantikern besonders Kleist, der Substanz schon fast wieder mit Brutalität und Krassheit verwechselt. Dann bei Novalis, jene ins Geistige verlegte Substanz, die nicht übersehen werden darf.

[67]) Hier ist von der Spätgotik abzusehen, deren unreines Feuer bereits in dem substanzfälschenden Fischgebläse und in krankhaftem Wucher- und Floskelwerk zerlodert.

[68]) Wir könnten mit dem Chemiker sagen, das Lebendige beruhe auf dem Vermögen eines Dinges, Wärme und dadurch Kraft und Bewegung zu entwickeln. Das Organische könnten wir finden in der sinngemäßen Ordnung und Durchgeistigung alles Stofflichen, das nach innewohnenden, unsichtbaren Gesetzen Entwicklung und Verlauf nimmt. Dieses solange, bis es als Stoffliches ausgewachsen ist, das heißt sich erfüllt hat und somit dem Organischen wieder entfällt.

[69]) Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Berlin und Wien 1913.

[70]) Zit. im *Handwörterbuch der Philosophie* von Dr. Eisler, S. 62. Berlin 1903.

[71]) Vgl. Bernhard Poppe: *A. G. Baumgarten*, Borna-Leipzig 1907. B. «schreibt der Schönheit Wirklichkeit zu» (S. 48), «er betont den Zeitgenossen gegenüber die Sinnlichkeit ...» (S. 50). Vgl. ferner zu Baumgarten E. Bergmann: *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*. Leipzig 1911.

[72]) Zit. bei Stein: *Ästhetik der deutschen Klassiker*. Leipzig bei Reclam, ohne Jahreszahl.

[73]) Insofern ästhetische Wertung mehr und minder sich an die biologischen Funktionen hielt, aus Sumpf- und Wasservegetation eine Schönheitslinie ableitete und quallige, molluske Bläh- und Weichformen aus der Kleintierwelt zu Motiv und Formprinzip einer neuen Schönheitslehre erhob. Vgl. meine Ausführung über Jugendstil, Bd. I, S. 51 ff.

[74]) Theodor Lipps: *Ästhetik*, 2 Bde. Hamburg und Leipzig 1903 und 1906. Ich verhehle mir den Relativismus dieser Ästhetik nicht. Aber es war doch notwendig, dass die klassizistische Ideologie durchbrochen wurde. Nur so konnte man endlich zur Substanz vordringen und die Freiheit der Substanz in der ästhetischen Entfaltung gewährleisten. Ist dies einmal geschehen, so mag sich, immer unter Wahrung der Substanz, eine neue absolutere Wertung des Schönen wieder durchsetzen. Das Schöne braucht nicht artistisch sich selbst überlassen werden, es kann und wird sich auch abermals in den Dienst dessen stellen, was immer man mit dem neuen Mythos bezeichnen will. Die substanzerfüllte gotische Steinfigur erlitt keine ästhetische Einbuße, weil sie mithalf, die ganze Symphonie des Domes zu gestalten und Dienst zu tun am Geist der Kirche.

[75]) Der Begriff «Substanz» ist ähnlich hypothetischer Natur wie der Begriff «Materie». Vielfach werden beide Begriffe verschmolzen, was ich für falsch erachte. Ich möchte kurz Substanz nochmals als das bezeichnen, was allem Dasein, dem körperlichen, dem geistigen, dem seelischen als dessen innere, eigene, a priori ihm zukommende Wahrheit eingeboren ist. Welches also unter den Dingen steht (sub-stare, sub-stantia), und zwar so, dass diese ohne dieses Etwas, ohne seine Tragkraft zusammenbrechen, entkörpert, entkräftet würden.

[76]) Darum kann jede Zeit, wofern nur diese Substanz bewahrt wird, ihre große und gültige Kunst besitzen, mag dann die Formung (Stil, Stoffwahl usw.) dieser Substanz arten wie verschieden sie wolle. Ja es kann sein, dass die Substanz einer Zeit, eines Volkes gar nicht, oder nur unvollkommen im Kunstwerk zum Ausdruck kommt. Wer im Zeitalter Goethes Substanz des österreichischen Geistes in der Dichtung sucht, ist übel beraten. In der Musik ist für jene Zeit die Substanz der österreichischen Seele zu suchen. So wie unsere Zeit ihre Substanz wieder kaum in der Kunst aufweist, oder in der Religion, oder im denkenden Geiste als vielmehr in ganz andern, leider sehr unzulänglichen, wenn nicht hässlichen, wenn nicht satanischen Dingen.

[77]) Raum entsteht durch atmosphärische Mittel und nicht durch die Elemente des Linearen (Straßen, Bachzeilen, Baumreihen, Talperspektiven), die zu den Hintergründen leiten.

[78]) Vgl. Niemann: *Richard Wagner und Arnold Böcklin oder über das Wesen von Landschaft und Musik*. Leipzig 1904.

[79]) Vgl. L. Justi: *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert*, S. 204. Berlin 1920.

[80]) Vgl. Otto Lasius: *Aus den Tagebüchern von O. Lasius* 1894—98 von S. 103. Berlin 1903.

[81]) A. Frey hat es in seinem Böcklinbuche auch für einige Gemälde unternommen.

[82]) Gemeint mit dem Begriff ist zunächst eine Bindung zweier, dreier, aller Künste. Jede große symphonische Dichtung enthält die Keime dazu. Solche Bindungsversuche strebten wohl zuerst die Meister des Hoch- und Spätbarock an auf Grund einer äußerst virtuosen, technisch unbedingt gesicherten und gefestigten Genialität, die dem Barock wie keiner andern seit der byzantinischen Kunst eignet. In der Barockoper will Musik, Rede (Libretto), das Mimische, der szenische Apparat zu Bühnenbildern von mächtiger und geschlossener Wirkung verbunden sein. Man lese dazu Nadlers Ausführung über das «Opernwunder» *Il pomo d'oro*, das 1666 auf dem kaiserlichen Theater zu Wien gegeben wurde (*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. III/16 – Regensburg 1918). Später macht die Romantik ähnliche Versuche, ohne jene Leistungen des Barock zu erreichen, denn Symbolismus genügte da noch nicht und die Technik versagte. Von der Romantik her kommt Wagner. Theoretisch der neue und bewusste Schöpfer des Gesamtkunstwerkes. Statt der alten Barockoper (sie hat übrigens stark auf Wagner gewirkt) erhalten wir das neue Musikdrama. Ein glänzender, mit allen Mitteln verfügbarer Technik, des Willens, des Glaubens, des In-Szene-Setzens zustandegekommener Versuch! Aber nicht mehr. Jede Kunst hat ihr eigenes Gesetz, ihren eigenen Sinn, ihren eigenen Substanzgehalt, ihr eigenes persönliches Dasein; sie erfüllt sich nur innert der Grenzen ihrer selbst und nicht erst in Verschwisterung mit übrigen Kunstgattungen. Der Drang zum Gesamtkunstwerk verrät meist Zeiten und Geister, die über sich hinauswollen, ihrer nicht mehr ganz sicher sind, Substanz mit Pathos ersetzen, künstliche Spannungen herstellen und Übereinkünfte zum Zwecke des Genialen, wenn

nicht Genialischen, Geistigkeiten, die zu spät, zu überreif, zu bewusst geworden sind. Nietzsche hatte nicht unrecht, wenn er hier das Kapitel über Dekadenz einfügte.

[83]) Vgl. besonders Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft.* «Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine» sind ihm Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst. Lebenstrieb, Liebesbedürfnis und Allfähigkeit geben gewissermaßen die psychologischen Voraussetzungen zu diesem ursprünglichen Verein. Aber Wagner übersieht ein weit tieferreichendes Gesetz, das Naturgesetz von der Sättigung der Elemente. Jede chemische Verbindung zeigt, was gemeint ist. Gesamtkunstwerk ist etwas wie eine chemische Verbindung mit mehr und minder gesättigten Elementen. Bei einem gewissen Verbindungsgrade angelangt, klaffen Risse und die Elemente streben wieder zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurück. Von einem Gesamtkunstwerk im Sinne der Wagneroper kann natürlich weder bei Böcklin noch bei Spitteler die Rede sein.

[84]) Vgl. H. A. Schmid: *Arnold Böcklin.* München 1919.

[85]) Von den meisten seiner großen Bilder besitzen wir zwei, drei Varianten, von der «Toteninsel» nicht weniger als sieben. In dieser Lust, das Thema zu variieren, liegt nach Fritz Strich klassisches Streben, nach meiner Auffassung auch die Auswirkung landschaftlicher Zustände, die durch die gleichartige Wiederkehr geschlossener Formen eben jenes klassische Streben fördern.

[86]) Nicht zu Unrecht. Gabriel Max hat uns ein *Adagio* hinterlassen. Zarte, sehnsüchtige Melodien fließen durch den Bildraum und gewinnen den Widerschein ihrer realen Existenz in den lauschenden Gesichtern versunkener Menschen.

[87]) Vgl. William Ritter: *Arnold Böcklin.* Gaud. 1895.

[88]) Vgl. Flörke: *Zehn Jahre mit Böcklin,* S. 41 und 26.

[89]) Adolf Frey behauptet allerdings, dass Goethe den Maler mehr angezogen habe als Schiller. Ich halte mich für meine Behauptung an den schon oft zitierten Aufsatz von Mähly im Basler Jahrbuch 1902. Hier lesen wir von Abneigung gegen Goethe und von Zuneigung zu Schiller. Am Einfluss Burckhardts gemessen wäre das schon möglich.

[90]) Vgl. O. Lasius: *Tagebücher von O. L.,* S. 7. Berlin 1903.

[91]) Frey: *Arnold Böcklin,* S. 113.

[92]) R. Schick: *Tagebuchaufzeichnungen* 1866, 68—69, S. 361/2. Berlin 1901.

[93]) Die Schöpfung Grünewalds mochte Böcklin vorgeschwebt haben.

[94]) Carl Spitteler: «Warum ich meinen Prometheus umgearbeitet habe», siehe *Festschrift* der Freien Vereinigung Gleichgesinnter Luzern. Zürich 1923.

[95]) Dieser Ausspruch Flörkes zeigt, dass wir es bei Maler und Dichter mit einer bewussten Vereinfachung, das heißt Vergröberung, Verrohung der Ausdrucksmittel zu tun haben. Dass Spitteler und Böcklin eben das sein wollen, was sie später in *Toteninsel,* im *Olympischen Frühling* gewesen sind.

[96]) Vgl. «Carl Spittelers Leben» von Max Widmann, *Basellandschaftliche Zeitung,* Nr. 37. 1925.

[97]) Vgl. Richard Messleny: *Carl Spitteler und das neudeutsche Epos.* Halle 1918.

[98]) Vgl. den Aufsatz von Max Widmann.

[99]) Ein unschätzbarer Beleg für die ursprünglich malerisch-bildnerische Begabung. Das Zitat ist *Prometheus und Epimetheus* entnommen.

[100]) Ich nenne hier C. Meißner, der besondere Freude an diesen Zusammensetzungen und Wortbildungen findet.

[101]) Ich denke dabei nicht an die Sprache in *Prometheus und Epimetheus,* den ich gerade wegen seiner Erlebniskraft und der bei allem geschraubten Pathos dennoch milden und gewaltlosen Sprache schätze.

[102]) So «erruhen» für ausruhen (O. F. I/20), Die Götter, die «grausen» für denen «es graust» (O. F. I/31), die Lippen «verweigern» das Wort, der Speichel will nicht «gelingen» (O. F. I/43), die Erinnerung «taut» (Pr. d. D. 79), die Zunge wird «bewiesen» (Pr. d. D. 75), das Leben wundend» (Pr. d. D. 141), die Stimme, die kein Wort mehr «mochte» (Pr. d. D. 137), die Straße, die nach Erden «wegt» (Pr. d. D. 125) und so weiter und so fort.

[103]) Von der Verwandtschaft mit Klinger wurde mehrmals gesprochen. Spitteler und Klinger sind komplizierter als Böcklin. Der Bild- und Daseinsraum überflutet bei ihnen von Figuren- und Gestaltenwerk, verliert daher die Geschlossenheit und innere Einheit, die wir Böcklin in seiner guten Zeit nachrühmen dürfen. Die ganze künstlerische Konzeption ist derjenigen des

Primitivismus des kommenden deutschen Jugendstiles verwandter. Während wir bei Böcklin meines Wissens nie Vögel sehen, die den Bildraum durchflattern, kehrt das Vogelmotiv bei Klingers und Spittelers urhaft aufgewühlten Landschaften häufig wieder. Auch haben wir uns die Gestalten Spittelers nach Art der farbigen Plastik Klingers vorzustellen. Das verbindende Bild zwischen Böcklin, Spitteler und Klinger möchte ich Böcklins *Prometheus* nennen.

[104]) Carus Sterne beweist, dass die Böcklinschen Geschöpfe auf modernem Naturwissenschaftlichem gewachsen und dank der erstaunlichen Kenntnis der Lebensbedingungen die ersten und bisher einzig organisch richtigen Bildungen dieser Art sind der Geschichte. (Zit. bei F. H. Meisser: *Arnold Böcklin*. Berlin und Leipzig 1898.

[105]) Es war jedenfalls guter Instinkt, dass Böcklin die Werbung Wagners zurückwies. Auch das Wesensandere mag da mitgespielt haben, klassisches Weltgefühl gegenüber romantischem. Spitteler beispielsweise und Klinger teilten diese Abneigung.

[106]) Für das klassische Weltgefühl Spittelers zeugt nichts besser als die folgenden Verse, die der Dichter den Pygmäen gegen Apollon in den Mund legt:

« Wie er sich bläht und reckt! Wie er sich fühlt und meint!
Wie er in seinem Glitzerglanz sich wichtig scheint!
Von der gerühmten Schönheit seh ich nicht die Spur.
Die Sonne riecht nicht, dampft nicht, pfeift nicht: Blendwerk nur!
Was mir am meisten fehlt, ist ein gesunder Rauch.
Die Poesie der Mitternacht vermiss ich auch.
Und wie pedantisch: Tag für Tag dieselbe Reise!
Kein kühner Luftsprung, keinen Zollbreit vom Geleise!»

[107]) Es wäre aber falsch und ungerecht, hieraus Böcklin allzustreng den Vorwurf zu machen. Wie dürftig sieht es doch ringsum aus in der christlichen Kunst. Wie dünn, wie versüßt, wie flach und hübsch ist das religiöse Bild geworden. Mit Recht hat man ein Buch geschrieben von der *Décadence de l'art chrétien*. Welche Armut des Erlebnisses, des heiligen Geistes, welche bürgerliche Rationalisierung in den künstlerischen Dingen der Kirche selbst. So schnell entartete der Geist Christi im Zeitalter des großen Pan.

[108]) Vgl. die ungeschminkte radikale und kulturkämpferische Rede von Prof. Dr. Vetter zu Spittelers 75. Geburtstag. *Festschrift* der Freien Vereinigung Gleichgesinnter Luzern–Zürich 1923.

[109]) Der Ausdruck «Romantiker» wird hier nur im weitesten und allgemeinsten Sinne gebraucht und soll einzig das Übersehen der nächsten Wirklichkeit, das Anstreben eines zeitfernen Mythos, das Schweifen nach versunkenen Herrlichkeiten andeuten.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Abfahrt nach Kythere I 23.
Abu Telfan I 7.
Achim von Arnim I 42; II 62.
Actus purus II 7, 11.
Adagio II 142.
Ästhetik I 49, 51, 56, 116; II 67f.,75, 80, 107, 141.
Aesthetik II 141.
Ästhetik der deutschen Klassiker II 140.
Äschylos II 13.
Afterphilologie I 121.
A. G. Baumgarten II 140.
Agassiz I 51.
Ahnen von Dr. Arnold Lotz I 121.
Allegorie I 94; II 30, 32, 57, 58 f., 75, 85.
Alpen I 93.
Also sprach Zarathustra I 16, 45, 49, 58, 67, 68, 114; II 63.
Altes und Neues aus Tier- und Menschenleben I 42.
Amerbach, die I 76.
Amerbach, Bonifazius I 18, 66, 107, 117.
Andlau, Georg v. I 52, 116.
Anekdote I 31; II 22, 74.
Anker, A. I 94, 113, 124.
Antike I 26, 41, 46, 58, 59, 91, 105, 109; II 15, 17, 38, 39, 47, 95.
Antisymbolik II 138.
Antonius predigt den Fischen II 43.
Arbeiterfigur II 11.
Archaismus II 83.
Architektur II 11 f.
Ardinghello I 121.
Ariost I 116; II 23, 44, 74, 84.
Aristoteles II 65.
Arnold Böcklin I 108, 109, 113, 121; II 138, 142, 143.
Arnold von Brescia I 68.
Aufgehen im All II 127.
Aus den Tagebüchern von O. Lasius II 141, 142.
Auszug der Penaten II 100.
Ausdruckskunst, siehe Expressionismus.
Autobiographische Aufzeichnungen I 110.
Autographen I 65.
Ave Maria II 81.

Baader, F. v. I 40, 65, 108, 120; II 47.
Bach, die I 14.
Bach, S. II 32, 35, 80, 74, 137.
Bachofen I 18, 19, 22, 25, 26, 35 f., 42, 48, 50, 51, 52, 54, 60, 62 ff., 65, 68, 71, 86, 87, 100, 101, 110, 119, 120; II 34, 128, 132, 138, 139, 140.
Baechtold, J. I 107, 118.
Bahnsen I 44, 112.
Bakunin I 115.
Ballade II 33 f., 107, 139.
Balladen II 40, 83.
Baldung I 86.

Balzac, H. de I 113.
Balzac II 11.
Barock I 28, 32, 41, 54, 63, 89, 90, 91, 92, 96, 99, 126; II 20, 84, 95.
Basellandschaftliche Zeitung II 142.
Basler Dubel I 21.
Basler Jahrbuch II 138, 140, 142.
Bastian, A., II 139.
Batz, Ph. I 39, 42, 44, 112; II 76.
Baudelaire I 105.
Bauer I 111.
Baumgarten II 66.
Baumgartner I 116.
Beethoven I 8, 44, 72; II 74, 80, 135, 137.
Begegnung auf der Brücke II 100.
Beggli siehe Böcklin.
Berg, der I 91 f.
Berger I 108.
Bergmann, E. II 140.
Bergson I 20.
Bernini II 32.
Bernoulli, die I 14.
Bernoulli, C. A. I 34, 49, 54, 62, 66, 109, 111, 119, 120, 121; II 138.
Bernoulli, J. I 66, 120.
Bertram, E. I 41, 112.
Bethe II 29, 139.
Beyle I 46, 113, 114; II 80.
Bibel, siehe Heilige Schrift.
Bildwelt II 89 ff.
Biographie I 81.
Birmann, Peter I 35, 55, 109, 118.
Birmann, Samuel I 55, 118.
Bischoff, die I 76.
Bischoff, J. J. I 120.
Bismarck I 43, 44; II 133.
Bitzius, A., I 87, 88, 93, 94, 113; II 83, 112, 138.
Bizet I 114.
Blüher, Hans I 41, 111.
Böcklin, Arnold I 7, 8 f., 13 ff., 14, 16, 17, 19 ff., 20, 22, 23, 24 f., 25, 26, 29, 30 ff., 31, 32, 33 ff., 34, 42, 44, 45, 46, 47, 48 f., 51, 52, 56, 58, 59, 63, 64, 66, 67, 68, 75, 76, 77, 79, 80, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124; II 13, 15 f., 16 f., 17, 18 f., 19 f., 21 f., 22, 23, 24, 32, 33, 34 f., 39, 40, 41 f., 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63 f., 66, 67, 69 ff., 79, 80, 81, 82, 83 f., 84, 85, 87, 89 ff., 97 f., 98 f., 99, 100 ff., 105, 106 f., 107 f., 108, 109 f., 110 f., 111 f., 112, 113 f., 114 f., 115, 116 f., 118, 119 f., 121, 122 f., 123, 124, 125, 126, 127 ff., 128, 129, 130, 131, 132, 133 f., 134, 137, 138, 140 f., 142, 143.
Böcklin, Carlo II 122.
Böcklin, Frau I 78.
Böcklin, Jungfer I 34.
Böcklin, Mutter I 79.
Böcklin, Vater I 76, 77.
Böcklins Technik I 108.
Bodmer, J. J. I 93; II 65.
Böhme, J. I 89, 122; II 12.
Boisserée, Gebrüder I 108.
Bolz, N. I 20, 107, 117.
Bonifazius Amerbach I 106.
Bonaparte, siehe Napoleon.
Bonus II 30, 31, 139.
Botticelli I 13; II 98.
Brahms I 52, 116; II 40, 62, 80, 89, 91, 93, 100.
Branconi, Frau v. I 118.
Brand I 45.
Brant, S. I 18, 52, 106, 107.
Braut von Messina I 17.
Breitinger, J. J. I 93; II 65.

Brenner, A. I 67, 121.
Brenner, E. I 121.
Brentano, Bettina I 42.
Brentano, Klemens I 22, 42, 108; II 62, 113.
Brodbeck, A. D. I 76.
Brodbeck, die I 76, 80.
Brodbeck, S. I 72, 78.
Buddha I 43, 112; II 38, 45, 49, 128.
Buddha I 73.
Büchner, G. I 115.
Büchner, L. I 39, 50, 105, 110, 111; II 124, 138.
Bühne II 74.
Bühne und Drama I 124.
Bühnenkunst, oberdeutsche *I 93.*
Bülow I 116.
Bülow, H. I 66, 111.
Bündnerblut I 123.
Burckhardt, D. I 107, 108, 118.
Burckhardt I 22.
Burckhardt, J. I 16, 18, 19, 21, 22 f., 23 f., 24 ff., 26, 30 f., 34 f., 46, 47, 48, 50, 51, 54, 56 ff., 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 75, 83, 87, 88, 89, 92, 93, 98, 101, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123; II 18, 32, 81, 110, 111, 124, 127, 132, 138, 139, 142.
Burckhardt, L. A. I 18, 106.
Burckhardt-Werthemann I 107, 118, 120.
Burte siehe Strübin.
Busoni, F. II 137.
Buxtorf I 66.
Buxtorf, die I 76, 120.

Cagliostro I 55, 118.
Capito, W. F. I 53, 117.
Carl Spitteler I 121; II 140.
Carl Spitteler und das neudeutsche Epos II 142.
Carlyle I 46, 49, 57, 61, 63, 113, 120; II 124.
Carnot, M. I 93, 123.
Carstens, J. A. I 17, 106.
Charakteristik I 89, 123; II 16, 18, 46, 67, 138.
Charras I 55.
Christ, Ratsherr I 66.
Christ, H. I 108.
Christentum und Kultur I 119 f.
Christlichkeit I 61.
Christus I 39, 59, 60, 99, 110 112; II 12, 25, 26, 36, 38, 127, 128, 132.
Cicerone I 56.
Comte, A. I 39, 110.
Conrad der Leutnant I 33, 77; II 18, 83.
C. F. Meyers Renaissancenovellen I 122
Constable II 95.
Cornelius, P. I 22, 108; II 63.
Corot I 13; II 69, 70, 79.
Cranach, d. Ä. I 14.
Creuzer, F. I 63, 119.
Curione, die I 76.
Curtius I 108.

Dacqué II 26, 30, 138, 139.
Dante I 30, 48, 91; II 13, 23, 33, 40.
Daphnis und Amaryllis II 55.
Darwin I 39, 40 f., 42, 49, 50, 65, 110, 111, 120; II 67, 109.
Das griechische Musikdrama I 119.
Das höchste Laster I 113.
Das Kunstwerk der Zukunft II 142.
Das Narrenschiff I 107.
Das Tragische als Weltgesetz I 112.
Das Viergetier I 124.
Das Wesen der Religion II 110.
David I 22.
David, die I 76.

David II 120.
Debussy II 10, 68.
Delacroix II 19.
Demetrius II 36.
Der Einzige und sein Eigentum I 50.
Der Fall Böcklin I 105.
Der Fall Wagner I 123.
Der fliegende Holländer II 94.
Der Geist des modernen Wirtschaftslebens im Urteil J. Burckhardts I 118.
Der Heilige und die Tiere I 73.
Der Hungerpastor I 80.
Der Klassizismus in Basel I 107 f., 108, 118.
Der rasende Roland I 116; II 92.
Der Ring I 89, 122.
Der siebente Ring I 105.
Der Tod des Tizian I 105.
Der Untergang des Abendlandes II 139.
Der Weltspiegel I 107, 117.
Der Wert des Lebens I 111.
Deutsche Klassik und Romantik I 125.
Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert II 141.
Deutschen, die alten I 13.
Diätetik der Seele I 121.
Dichtung (Dichtkunst, Dichter) II 12 f. 74, 80, 81, 92.
Die Begründung der deutschen Ästhetik II 140.
Die Berliner Romantik I 126.
Die Bürger von Calais II 68, 96.
Die fliehende Stadt I 106.
Die Geburt der Individualität aus dem Mythos II 139.
Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik I 61, 67, 112.
Die Mädchenfeinde I 33; II 18.
Die Refugianten in Basel I 121.
Die Zeit Constantins des Grossen I 25, 56, 93, 98, 108.
Die Topashöhle I 109.
Die Umzüge der Kleinbasler Ehrenzeichen I 116.
Die Welträtsel I 116.
Dienast, J. K. I 55, 118.
Ding an sich II 64.
Dostojewski I 91, 92, 122; II 17, 18, 138.
Drama I 94 ff., 123, 124; II 24, 34, 80, 140.
Dramatische Studien II 139.
Dreber II 69.
Druckereien I 53, 106, 117.
Dubois-Reymond I 40.
Dühring, E. I 40, 49, 111.
Dürer I 52, 53, 117.
Düsseldorfer, die I 13.
Dunkelmännerbriefe siehe Epistulae virorum obscurorum

Eckart II 12.
Edda II 38.
E Hämpfeli Lieder und Anderes I 122.
Ehinger I 76.
Eichendorff I 32.
Eindruckskunst siehe Impressionismus.
Einsteinsternwarte II 11.
Eisler II 140.
Elsli Tragdenknaben I 93.
Emerson, R. W. I 46, 113.
Empire I 28 f.
Encyclopédie... II 138.
Engels, F. I 40, 111.
Enthauptung Johannis I 90.
Entstehung der Arten I 50, 110.
Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst II 137.
Epistulae virorum obscurorum I 53, 117.

Epos, Epiker usw. I 30, 86, 95, 98, 126; II 16 ff., 30, 32 ff., 39, 51, 53, 56, 58, 71, 88, 112, 140.
Erasmus von Rotterdam I 26, 28, 53, 54, 59, 108, 117.
Erlösung vom Dasein I 59.
Ermann, A. I 63, 120.
Ermatinger I 113.
Eugenia II 111.
Euhemerismus (Euhemeristen) II 29, 138.
Euler I 54.
Euripides II 127.
Ewige Wiederkunft I 63; II 48, 109.
Expressionismus usw. I 122; II 9, 10.
Extramundana I 23, 73, 88; II 40, 42, 78, 79.

Fabel II 29, 30, 32.
Fallersleben I 115.
Familie I 75 ff.; II 31.
Falkner, die I 76.
Farbe I 68, 79 f., 80; II 54, 69 ff., 78 ff., 106, 133.
Faesch, die I 76.
Faesch, R. I 55, 118.
Faesi I 121.
Faun einer Amsel pfeifend I 68, II 55.
Faust I 53, 117.
Fechner, D. A. I 42, 65, 106; II 65.
Federer, H. I 87, 89, 90, 93.
Felsschlucht II 63, 70, 71, 74, 94.
Felsschlucht im Mondenschein I 31.
Fesch siehe Faesch.
Festschrift der Freien Vereinigung Gleichgesinnter Luzern II 142, 143.
Feuchtersleben I 72, 121.
Feuerbach, A. I 45, 65; II 62, 98.
Feuerbach, Henriette I 73, 121.
Feuerbach, L. I 38 f., 39, 44, 49, 50, 59, 68, 73, 111; II 45, 98, 127.
Feuilleton II 83.
Filon I 114.
Fischart I 86, 89, 90, 122, 123.
Fischzug Petri I 108.
Fischer, die I 76.
Fleiner II 109.
Flora I 32; II 58, 90.
Flora, die Blumen weckend II 59, 76, 90.
Flörke I 24, 108; II 55, 79, 109, 142.
Förster, El. I 121.
Folklore II 29, 139.
Follen, L. I 50, 115.
Fouqué, de la Motte II 95.
Fra Angelico II 128.
Fränkel, J. I 74.
Franziskus II 126.
Frey, A. I 24, 32, 33, 89, 108, 109, 112, 113, 122; II 19, 73, 109, 122, 138, 141, 142 f.
Freiligrath I 50, 115, 116.
Friedli der Kolderi I 88; II 83.
Fries, H. I 86.
Frietzsche I 121.
Froben, die I 76.
Froben I 53, 117.
Frühimpressionismus II 95.
Frühlingseinkehr II 55, 98.
Frühlingserwachen II 55.
Frühlingshymne I 8; II 59, 78, 90.
Frühlingslandschaft I 29; II 70, 76, 90, 93, 94.
Frühlingsreigen II 59.
Frühlingsstimmung I 32; II 71.
Frühlingstag I 29; II 72, 93.

Galenus, Cl. I 53, 117.
Gast, siehe Köselitz.
Gastmahl und Gespräch zweier Berge I 122.
Gärten und Mauern I 106.

Gauguin I 114.
Gedichte eines Lebendigen I 50, 116.
Gefilde der Seligen I 29, 98; II 91, 92.
Geigy, die I 76.
Geiler von Keysersberg I 52, 106, 116.
Gellert II 52.
Genealogie der Moral I 111.
Genelli I 32.
Gengenbach I 28, 53, 118.
Genre II 22, 62, 111.
George, Stef. I 13, 105 f., 114; II 13, 46, 52, 60, 64, 68, 86, 100.
Gerlach, F. D. I 66, 120.
Gersdorff, K. v. I 67, 121.
Gesamtkunstwerk I 44; II 70, 73 ff., 80, 87, 142.
Gesang, Gregorianischer I 123.
Geschichte der Familie Sarasin I 118.
Geschichte des Gymnasiums zu Basel I 120.
Geschichte der Kunst des Altertums II 140.
Geschichte des Materialismus I 110.
Geschichte der Römer I 120.
Geschichte der Stadt Basel I 106, 107.
Geschlecht und Charakter I 111.
Gessner, S. I 93, 98, 126; II 100.
Gestalt I 96; II 95 ff., 99.
Gestaltwandel der Götter I 110; II 140.
Gewand II 99 ff.
Gilgamesch II 33.
Glarean I 53, 117, 120.
Gleichnis II 18, 50 f.
Gleim II 52.
Glichezare, Heinrich der I 126.
Glockenlieder II 74.
Gobineau I 49, 58; II, 115.
Gogh, Vincent van II 68, 126.
Goll, I. I 126.
Götz II 66.
Götzendämmerung I 111.
Görres, J. I 108; II 139.
Gotthardbuch II 123.
Gottfried Keller I 113.
Gottfried von Strassburg I 81, 86, 123.
Goethe I 106, 133.
Goethe *I 8, 14, 16, 42, 45, 55, 64, 73, 74, 105, 106, 120, 126; II 8, 39, 62, 66, 74, 133, 141, 142.*
Gotik II 64, 95.
Gotthelf, J., siehe Bitzius.
Gottsched, J. Ch. II 65.
Grabbe I 111.
Grabowski II 18.
Greco II 68.
Gressly I 51, 116.
Griechische Kulturgeschichte I 25, 56, 108; II 139.
Grieg II 68, 100.
Grimmich I 111.
Grünewald I 29, 86, 90, 108, 47, 68, 71, 77, 142.
Grynäus, die I 76, 79.
Guérin, M. de I 47, 114.
Gundolf, F. I 16, 106; II *58.*
Gustav I 32, 88, 98.
Gutenberg I 117.
Gymnasium I 26, 52, 66, 120.

Haeckel I 39, 51 110; II 124, 138.
Händel I 44; II 74.
Hagenbach, die I 76.
Haller I 86, 87, 91, 93, 122, 123, 124, 126; II 49, 81, 83, 84, 138.
Hamann, J. G. II 10, 137.
Handwörterbuch der Philosophie II 140.
Hansjakob I 93, 123.
Hardenberg, F. v. I 99, 119, 126; II 47, 140.

Hardt, E. I 115.
Harnack I 61.
Hartmann, E. v. I 39, 42, 43, 57, 59, 60, 112.
Hartmann von Aue I 86, 124.
Hätzlerin, Clara II 52, 84, 140.
Hauff, W. I 100, 126.
Hauptmann, G. I 15.
Haydn II 32.
Hebel, J. P. I 55, 93, 109, 118.
Hebbel I 58, 83, 98; II 34, 59, 114.
Hedio, C. I 53, 117.
Heer, J. C. I 122.
Heer, O. I 50.
Hegel I 40, 111; II 60, 63, 66, 88.
Held (Heldentum, Heldenverehrung) I 15, 23, 41, 46 f., 49, 54, 64, 69, 94, 95; II 16, 17, 24, 28 f., 43, 109, 110, 114, 124 f., 125, 129.
Helden und Welt I 49.
Hemmnis, alemannische I 90 f., 91.
Hemmnis, slawische I 91.
Heiliger Hain II 90, 94, 100, 128.
Heilige Schrift I 67; II 121.
Heimkehr I 88; II 73.
Heinse I 121.
Heinrich Wittenweiler I 86, 88, 89, 122.
Heinzen, K. I 115.
Herbstgedanken I 32; II 55, 113.
Herbstlandschaft II 58.
Herder, J. G. I 33, 109, 125; II 66.
Heroismus, literarischer II 126.
Herwegh I 72, 115, 116.
Herzen, Olga I 66.
Hess, Hieronymus I 22, 24, 107.
Hesse, H. I 87.
Heusler, A. I 22, 65 f.
Heynlin vom Stein I 18, 26, 106 f., 107, 108, 116, 117.
Heyse I 47; II 100, 127.
Hindenlang I 79.
Hitzig I 115.
Hochrenaissance I 109.
Hodler I 86, 87, 91; II 54, 55, 58, 59, 60, 67, 68, 94, 127, 131.
Hoffmann, die I 76.
Hoffmann, E. T. H. I 98, 126; II 54, 75.
Hofmannsthal, H. v. I 13, 105; II 100.
Holbein, der Jüngere I 26, 28, 29, 53, 79, 117, 123; II 71, 77, 127.
Holbein, die I 76.
Holbein, Küngold I 79.
Hölderlin I 35, 37, 62, 67, 86, 87, 97, 99 f., 100 f., 122, 123; II 12, 62, 68, 86.
Homer I 48, 53, 60, 93, 99; II 16, 23, 24, 42, 44, 74.
Howald II 138, 139.
Huber, A. I 121.
Huggenberger I 87.
Humor II 116, 117.
Hutten I 53, 59, 117.
Huttens letzte Tage I 112.

Jagd der Diana II 70, 79.
Jahrhundert, 19. I 26, 45, 122; II 19, 26, 38, 48, 50, 52, 84, 95, 119, 125, 132 f., 133, 135, 138.
Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph I 115.
Jannser I 122.
Ibsen I 15, 45; II 100, 129.
Ich, das I 50 f.; II 119 f.
Ideale Frühlingslandschaft II 55.
Ideale des Materialismus I 115.
Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit I 109.
Idyll I 87, 88 f., 98, 126; II 22, 23.
Jegerlehner I 122.
Jenseits von Gut und Böse I 115.
Jesus, siehe Christus.
Ilg, P. I 87.
Illuminations I 118.
Il pomo d'oro II 141.

Imago I 24, 33, 109; II 50, 112, 113, 118, 128, 133.
Imhof, die I 76.
Impressionismus (Impressionisten) I 51, 105, 106; II 9, 10, 63, 71, 79.
Joël, K. I 20, 25, 106, 108, 115.
J. J. Bachofen und das Natursymbol II 138.
Johann von Ragusa I 117.
Johannes I 72.
Jordan I 111.
Josef Viktor Widmann I 121 f.
Ironie II 115 ff.
Iselin, die I 76.
Iselin, I. I 21, 28, 55.
Isenheimeraltar II 77.
Italiener, die des Quattro- und Quintocento II 111.
Jugendstil I 51 f., 116; II 141.
Jung I 103, 104, 121.
Jung Stilling I 55.
Justi, L. II 72, 141.

Kaiser und Galiläer I 45.
Kandinsky II 67, 132.
Kant I 38, 40, 41, 50, 112; II 65.
Kanton Basel I 106.
Kampf auf der Brücke II 74, 93.
Karl der Grosse I 75, 76, 99, 126; II 46.
Karlsbüchlein I 99.
Karma II 131.
Kaufmann, A. I 55.
Keats, J. I 47, 114; II 60, 68, 81, 113.
Keller, die I 76 f., 79.
Keller, Gottfried I 45, 46, 49, 51, 73, 74, 83, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 101 f., 113, 115; II 12, 18, 66, 83, 86, 99, 100, 105, 112, 114, 127, 133, 138.
Kentaurenkampf II 54, 55, 71, 73.
Kentaur in der Dorfschmiede I 105.
Kern, die I 76.
Kerner, Justinus I 126.
Kestner, Charlotte I 55, 65, 72, 120.
Klages, L. I 86, 121.
Klassik (Klassizismus, Klassiker, klassisch usw.) I 18, 34, 35, 45, 54, 59, 62, 93, 96 ff., 100, 106, 115, 125 f.; II 10, 46, 61, 62, 63, 65, 69, 77, 95, 107, 143.
Kleist II 140.
Klima I 109.
Klinger I 13, 52, 55, 116; II 17, 40, 89, 91, 93, 98, 100, 142, 143.
Klopstock I 98, 126; II 33, 40, 43.
Knuchel, E. I 106.
Koch, J. I 13.
Konfuzius II 38.
Kontoblakas, A. I 54, 117.
Konzil I 52, 108.
Kopernikus I 50.
Kosmographie I 117.
Körner, Ch. G. II 66.
Köselitz I 67, 121.
Kraft und Stoff I 110.
Kraft, U. I 107.
Krankheit der Messe I 89, 122.
Kreuzabnahme 120, 129; II 18, 127.
Krieg II 18, 24, 97.
Kritik I 19 ff.
Kritikus II 18.
Kritik zur politischen Ökonomie I 42.
Krüdener, Baronin v. I 55, 118.
Kuhn, A. II 139.
Kultur der Renaissance in Italien I 56.
Kündig, die I 76.
Kunstformen der Natur I 51.
Kunstwart II 139 f.
Kunstwerke belgischer Städte I 56.

Lachenal I 55, 118.
Lachende Wahrheiten I 7, 24, 123; II 128, 138.

La Décadence de l'Art chrétien II 143.
Lällekenig I 22.
Lamparter I 106.
Lamprecht II 69.
Landmann, E. II 84.
Landschaft I 14 ff., 17 ff., 31, 33, 35, 56, 68, 71, 86, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 103, 104, 106, 108, 109 f., 113, 119, 122, 125, 126; II 15, 17, 19, 23, 24, 31, 38, 39, 42, 46, 74, 87, 89 ff., 95 f., 98, 99, 100, 108, 125, 130.
Landschafter, klass. franz. I 13.
Landschaftsbild, erstes deutsches I 108.
Landschaftsmalerei, engl. II 95.
Lang, H. I 50, 116.
Lang, P. I 124.
Lang, S. I 16, 34, 106, 123.
Langbehn, A. J. I 41, 111, 125.
Lange, F. A. I 39, 110, 111, 115.
Lange, Vater I 115.
Laokoon II 138.
Laplace I 38.
La Roche, S. v. I 118.
Lasius, O. I 108; II 55, 112, 141, 142.
Lasaulx I 57.
Lavater I 55, 118.
Leben Jesu I 49, 110.
Lebensinsel II 91.
Lechter, M. I 13, 105.
Le Centaure I 114.
Lecomte de Lisle II 38.
Legende II 22, 23.
Lehrbuch der Philosophie I 111.
Leib, der menschliche II 47 f., 131.
Leibl I 108.
Leitschuh, F. I 9.
Lengwiler, C. I 79.
Lengwiler, E. I 79.
Lenz I 55.
Leonardo da Vinci II 32.
Leopardi, G. I 43, 67, 112.
Lerse I 55.
Lessing 118; II 84, 138.
Leuthold I 35, 37, 67, 87, 120, 123.
Liebesfrühling II 55, 57.
Licht usw. I 17, 29, 99, 126; II 17, 46 ff., 133, 137.
Liederbuch der Clara Hätzlerin II 140.
Liederdichter, Königsberger I 119.
Liestal ein Poetennest I 121.
Lienert, M. I 87, 89, 93, 123.
Linder, die I 76, 79.
Linder, E. I 22, 107, 118.
Lippe, die I 76, 107, 118.
Lippe, Oswald I 79.
Lipps, Th. II 67, 141.
Liszt I 67, 116; II 54.
Literarische Gleichnisse I 24; II 111.
Literatur, alemann. I 122.
Literatur, deutsche II 81.
Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften I 104, 109, 122, 125; II 141.
Logos II 7, 25 f., 26, 27, 29, 34, 140.
Lohengrin II 94.
Lorrain, Claude I 13, 18, 34, 119, 123; II 69.
Loriti, siehe Glarean.
Lotz I 121.
Luder, P. I 53, 117.
Luther II 64, 132.
Lyrik usw. I 48, 95, 100, 111, 122, 123, 126; II 22, 23, 53, 79, 86, 140.

Mädchenfeinde I 18, 33.
Mäder, R. I 90.
Mähly, J. I 121; II 55, 138, 140, 142.
Märchen II 22, 23, 30, 43, 74, 83.
Märchen, Sage, Mythos II 139.
Maikäferkomödie I 73.

Mainländer, siehe Batz.
Makart, H. I 108.
Makay I 111.
Mallarmé II 36, 51, 60.
Maler (Malerei) II 9 f., 80, 81, 82.
Malerei und Dichtung I 93, 124; II 59.
Malerpoeten I 116.
Manuel, Niklaus I 86, 88, 89, 90, 93, 118, 122, 123, 124.
Marées I 46, 108, 113; II 16, 62, 75, 131.
Mariensage II 127.
Marinestück II 111.
Marionetten I 109.
Markwart I 113.
Martino, O. II 140.
Marx, K. I 40, 42, 111.
Masarey I 17, 34, 106.
Materie II 7, 137, 141.
Max, G. II 74, 142.
Mechel, die v. I 55, 118.
Mechel, Ch. v. I 55.
Meeresbrandung II 91.
Meier-Graefe I 8, 13, 105.
Meine Beziehungen zu Nietzsche I 110.
Meine frühesten Erlebnisse I 32, 109 f.
Melancholie II 55, 59.
Mendel, G. I 14, 105.
Mendelssohn I 115.
Mengs I 118.
Menzel, A. II 24.
Merck I 118.
Merian, der Ältere I 118.
Merian, die I 76.
Merian, J. R. I 22, 54, 107.
Merian, P. I 27, 54, 66, 108.
Mérimée, P. I 47, 113, 114.
Meißner, C. II 24, 86, 142.
Meißner, F. H. II 74, 114, 127, 131, 143.
Messleny, R. II 81, 86, 142.
Metapher II 85.
Metonymie II 85.
Meunier II 11.
Meyer, C. F. I 16, 23, 31, 43, 45 f., 47, 58, 74, 86, 87, 88, 93, 100, 108, 112, 113, 116, 122, 123, 124; II 66, 83, 87, 100, 112, 140.
Meyer zum Pfeil, die I 76.
Meyer, Richard M. I 13.
Meysenburg, M. I 49, 66, 67, 120.
Michelangelo I 8, 23; II 113, 120, 135.
Milieu (Milieutheorie) I 15 ff., 105, 106; II 130.
Milton II 33, 40.
Moderne Maler I 116.
Mörder von Furien verfolgt I 31; II 55.
Mörike I 72, 100.
Moleschott I 38, 42, 51, 105, 110 f., 116; II 124, 138.
Mommsen I 61.
Mönch, der, von St. Gallen II 133.
Montaigne I 58.
Moreau, G. I 48, 113; II 62, 74.
Moreau, General I 55, 118.
Moses II 38.
Mozart II 80, 113.
Müller, Max II 139.
Münster, S. I 54, 117.
Musik (Musiker) I 18, 43 f., 51, 52 f., 68, 87, 92, 97, 112, 113, 114, 119; II 9 ff., 17, 22, 39, 71 f., 72 f., 73 f., 80 f., 82, 94, 137, 141.
Museumsfresken, Basler I 67, 68; II 71.
Mutianus Rufus II 87.
Muther, R. II 12, 137.
Mutterrecht I 62, 63.
Mystik I 18, 27, 64.
Mythologische Briefe II 138.

Mythos usw. I 18, 25, 26, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 56, 58, 59, 62, 63, 64, 69, 98, 105, 111, 112, 122; II 22, 23, 25 ff., 37 ff., 64, 65, 74, 81, 83, 88, 91, 92, 93, 98, 105, 106, 114, 115, 128, 130, 134 ff., 138 ff.

Nacht II 59.
Nadler, J. I 9, 33, 103, 109 121, 122, 125 f., 126; II 141.
Nahl, J. A. I 55, 118.
Napoleon I 22, 38, 55, 75.
Naturalismus usw. I 51, 116; II 10, 62, 63, 83.
Natürliche Schöpfungsgeschichte I 110.
Nazarener I 107; II 62.
Newton I 50.
Niederländer, die alten I 13.
Niemann II 72, 92, 93 f., 95, 99, 141.
Nietzsche I 16, 23, 24, 25, 37, 40 ff., 43, 45, 46, 47, 49, 51, 54, 56, 58 f., 59 f., 60 f., 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 83, 94, 95, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123; II 10, 16, 17, 26, 48, 49, 62, 63, 73, 81, 88, 108, 109, 114, 124, 127, 129, 133, 134, 141.
Nietzsches Professur in Basel I 118.
Nietzsche, Versuch einer Mythologie I 112.
Nikolaus von Basel I 18, 106.
Nohl, J. I 105.
Nominalismus I 106, 107 f.
Notker, Balbulus I 86, 99, 122, 123.
Notker, Labeo I 123.
Novelle II 74.
Nymphe an der Quelle II 57.
Ochs, P. I 55.
Odysseus und Kallypso II 54, 55, 72, 91.
Ökolampadius I 53, 66, 117.
Olympischer Frühling I 7, 23, 24, 73, 88, 92, 95, 98; II 15, 18, 21, 24, 40, 42, 43, 50, 63, 73, 79, 80, 81, 83, 93, 98, 107, 112, 117, 121, 122, 133, 138, 140, 142.
Onkel Labram I 80.
Onkel Labram, Tochter des I 80.
Opitz I 72.
Oporinus I 66, 120.
Orakelsprüche II 33.
Orpheus I 35.
Ostini, F. v. II 127.
Ostwald I 50.
Ott, A. I 124.
Ottonen, die II 46.
Overbeck, Franz I 49, 61 ff., 65, 67, 73, 198; II 113, 117, 119.
Overbeck, Friedrich II 62.
Overbeck-Nietzsche I 119, 120, 121.

Paix des Dieux II 38.
Palestrina II 64, 137.
Pan erschreckt einen Hirten I 8, 31; II 70, 90.
Panidealismus I 69, 121.
Pan im Schilf II 70, 77, 78, 79, 94.
Pan und Nymphe II 71.
Paoli, Betty I 72.
Parazelsus I 53, 66, 117; II 39.
Paravicini, die I 75.
Parnasse et Symbolisme II 140.
Parnassiens II 46.
Parsifal I 44; II 94.
Paul, Jean, siehe Richter.
Paulus I 73; II 129.
Peladan, J. I 44, 113.
Pest II 54, 55, 72, 92.
Pestalozzi I 55, 93.

Petri, die I 76.
Pfeffel I 55.
Philosophie der Erlösung I 44, 112 f.
Philosophie der Geschichte I 120 f.
Philosophie der Kunst I 115.
Philosophie des Unbewussten I 43.
Philosophie der Zukunft I 110.
Physiologie der Nahrungsmittel I 42.
Pfitzner II 10, 68.
Piccolomini, siehe Papst Pius II.
Pietà I 105; II 43, 77.
Pius II. I 52, 116.
Pichler, Karoline I 72.
Pleinairisten usw. II 79.
Plastik II 11 f., 31.
Platen I 73, 114; II 86.
Plato I 53, 91, 99; II 35, 49, 65.
Platter, die I 76.
Platter, Thomas I 66, 120.
Pochhammer II 71.
Poèmes barbares II 38.
Poppe, B. II 140.
Porträt I 65; II 19, 106, 114.
Poussin I 13; II 69, 100.
Präraffaeliten usw. I 51, 105; II 48, 54, 116.
Primavera II 98.
Prinzipium individuationis II 130, 131.
Prometheus II 41, 143.
Prometheus der Dulder II 41, 43, 44, 50, 112, 140.
Prometheus und Epimetheus I 16, 17, 23, 24, 45, 49, 58, 68, 73, 114; II 18, 33, 40, 42, 50, 78, 79, 86, 129, 133, 140, 142.
Proportionslehre, Zeisingsche I 24.
Proudhon, P. I. I 40, 111.
Psyche I 63, 67, 119.
Psychologie usw. I 78, 92, 93, 100, 122f. II 16, 17 ff., 29, 138.
Puvis de Chavannes I 51, 116; II 54, 62, 113.

Quellnymphe II 57.

Raabe, W. I 7, 80.
Raffael I 68.
Ranke I 108.
Rasender Roland II 74, 92.
Rasse, Rassenwahl I 49; II 31, 130.
Räuber I 23.
Räublin I 53.
Realismus I 106, 107 f.
Realismus, magischer II 77.
Rebmann, H. R. I 122.
Reformation I 26, 54.
Regnier, H. de I 114.
Reim II 81, 85 f., 86 f., 108.
Reinhart Fuchs I 126.
Reise in Italien I 56.
Relation, Satz von der psychischen I 14 ff., 48, 52, 79, 103, 104, 105; II 84, 101, 105.
Renaissance I 26, 28, 47, 48, 49, 56, 58, 59; II 46, 95, 120, 135.
Rembrandt I 98 f.; II 32.
Rembrandt als Erzieher I 111.
Renan I 49, 59, 115.
Repräsentanten der Menschheit I 113.
Reuchlin I 53, 117.
Requiem II 122.
Rheingold II 94.
Richard Wagner und Arnold Böcklin II 141.
Richter, J. P. F. I 105; II 87.
Riehl, W. H. I 33, 108, 109.
Rilke, R. M. II 36.
Rimbaud I 16, 47, 114; II 51, 126.
Ring der Nibelungen II 73.
Ringseis I 22.
Ringseis, Dr. I 108.

Ritter, W. II 127, 142.
Robespierre II 128.
Rochholz I 106.
Rod, E. I 113.
Rodin II 11, 32, 68, 96, 125, 131, 133.
Rohde, E. I 62, 63, 67 f., 119, 121; II 139.
Rokoko I 28; II 64.
Romantik (Romantiker usw.) I 41, 54, 63, 65, 97 ff., 100, 111, 119, 125 f., 126; II 10, 54, 61, 62, 63, 67, 73, 95, 132, 134, 135, 137, 140, 141, 143.
Romeo und Julia auf dem Dorfe I 101.
Römerschlacht II 77.
Römische Landschaft II 71.
Römische Weinschenke I 68.
Rottmann II 69.
Rousseau I 37.
Rubens I 13; II 77, 94.
Rückert II 87.
Ruettenauer I 116.
Rütimeyer I 50, 65.
Ruine am Meer II 55.
Runkel, F. II 122.
Ruskin I 35, 51, 116.
Ryff I 106.
Ryhiner, die I 76.
Ryhiner, C. E. I 64, 118.

Sachs, Hans II 85.
Sage I 96; II 22, 23, 29, 30, 32, 33, 43.
Saint-Simon I 40, 111.
Sandsteinmasken II 18.
Sandreuter I 13.
Sarasin I 22, 75.
Sarasin, Jakob I 55, 118.
Satire, elsässische I 126.
Satire, Voltair'sche II 121.
Sauer, A. I 125.
Sappho II 55.
Schack II 71, 74, 94.
Schaffner, J. I 35, 72.
Schemann I 115.
Scheffel, V. v. I 45, 72, 121.
Scheik Ibrahim, siehe Burckhardt.
Schelling I 108; II 8, 30, 137 f., 139.
Schick, R. I 108; II 55, 75, 142.
Schiller I 8, 17, 23, 37, 42, 74, 84, 86, 87, 106, 119, 123, 124, 126; II 49, 62f., 65, 66, 74, 77, 83, 99, 112, 131, 140, 142.
Schirmer I 13; II 69.
Schlegel II 62, 66, 67.
Schleiermacher I 39.
Schliemann I 42.
Schlosser I 18.
Schmetterlinge I 32; II 40, 74, 78, 79.
Schmid, H. A. I 77, 121; II 74, 142.
Schöne, das II 64 ff., 107.
Scholastik II 9.
Schopenhauer I 24, 39, 40, 42, 43 f., 44, 46, 49, 50, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 80, 89, 111, 112, 113, 118, 119; II 9, 10, 45, 49, 65, 66, 81, 83, 88, 110, 114, 117, 127, 128, 133, 134.
Schubert, F. v. I 72; II 80.
Schreitender II 131.
Schwind, M. v. II 95.
Scott I 110.
Schubert I 108.
Schulz I 115.
Schwarz, die I 76.
Schweigen im Walde II 90.
Schweighauser, C. I 118.
Schweizer Dichter I 122.
Schweizersagen aus dem Aargau I 106.
Seele I 39, 40, 48, 63, 96, 99, 101, 105, 109; II 25, 27, 30, 31, 32 37, 48, 58 68, 111, 117 ff., 121, 123 ff., 124, 125, 130, 132, 136, 139.
Seelenkunde, siehe Psychologie.

Seldwylernovellen I 88; II 116.
Semper I 51, 116.
Seuse I 123.
Shakespeare I 93; II 64.
Sibyllinische Blätter II 137.
Siehe, es lacht die Au II 90.
Sirenen II 71.
Syrinx flieht vor Pan II 90.
Socin, die I 75.
Sokrates und die Tragödie I 119.
Solger II 66.
Sommertag I 29; II 90.
Spätgotik II 140.
Speiser I 22.
Spencer, H. I 40, 111.
Spengler, Oswald I 34, 37, 41, 92, 109, 111, 112; II 30, 120, 134, 139 f., 140.
Speyer (Speyr), v. I 76.
Spiel der Najaden II 55, 72, 91.
Spiel der Wellen II 18, 55, 81.
Spitteler, Bruder I 81.
Spitteler, Carl I 7, 8, 14, 16, 18, 19, 20, 23 f., 24, 25, 26, 29, 30 ff., 31, 32, 33 f., 34, 42, 44, 45, 47, 48 f., 49, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 104, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 124, 126; II 13, 15 f, 16 f., 17, 18 f., 20 f., 23, 24, 32 f., 34, 37 ff., 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63 f., 66, 67, 71, 72, 73, 74 f., 75, 78 ff., 89 ff., 95, 96 ff., 100, 101, 106, 107, 108 f., 109, 110, 111, 112, 113 f., 114 ff., 117 ff., 119 f., 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128 ff., 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139 f., 140 142, 143.
Spitteler, Mutter I 78.
Spitteler, Vater I 72, 78.
Sprache I 86, 87, 92 f., 123 f.; II 12 ff., 52 f., 81, 83 f., 84 ff. 142.
Sprenger I 106.
Stadt Basel I 121.
Staehelin (Stehelin) I 76.
Staffage II 19, 39, 41, 69, 95.
Stammestum usw. I 17, 83 ff.. 106.
Stefan George und sein Kreis I 105 f.
Steffen, A. I 125; II 138.
Steffensen, K. I 61, 64, 65, 120.
Stein, K. H. v. I 49, 115; II 140.
Steinbock und Adler I 123.
Steiner, R. I 103.
Steinle I 108.
Steinmar, Berthold v., I 88, 89, 90, 122.
Stendhal, siehe Beyle.
Sterne, Carus II 143.
Stifter, A. I 62, 72, 100.
Stil I 16, 22, 27, 28, 48, 65, 87, 108; II 63, 69 f., 75, 83, 125, 132.
Stirner, M. I 40, 50 f., 66, 110, 111; II 119, 129.
Stöcklin I 121.
Stoff II 7 ff., 63 f,, 76.
Stolz, A. I 93, 123.
Storm I 126.
Strauss, David I 39, 49, 50, 59, 61, 72, 73, 110; II 124, 127.
Streuber I 121.
Strich, F. I 98, 125; II 142,
Strindberg II 134.
Stroux I 116.
Strübin, die I 76, 80, 81, 121.
Strübin, M. I 35.
Stuck I 13.
Stückelberg, die I 76.
Stückelberg, E. I 34, 109.
Stürmer und Dränger II 66.
Substanz, Substanzbegriff I 100; II 7, 46, 50, 52, 61 ff., 125 f., 134, 137, 140, 141 f.

Süddeutsche Landschaft I 100; II 100.
Suter, A. I 34, 109.
Syff, E. I 79.
Syff, J. I 79.
Syff, M. I 79.
Symbol (Symbolismus, Symbolik usw.) I 39, 51, 62, 89, 91, 103; II 21, 27, 29, 30, 34 ff., 37 ff., 53, 63, 68, 75, 85, 88, 98, 135, 140.
Synektoche II 85.

Tagebuchaufzeichnungen I 104; II 142.
Tage und Taten I 105.
Taine, H. I 16, 48, 49, 56, 58, 114, 115.
Tannhäuser II 94.
Tanz II 10 ff., 27, 137.
Tanzlied II 13.
Tat II 111 ff., 119.
Tavel, R. v. II 138.
Tendenzstück, reformatorisches I 108.
Thoma I 101; II 62, 94, 98.
Thomas von Aquin II 65.
Thurneysen I 76.
Tiermalerei II 111.
Tizian I 13, II 94.
Tolstoi II 129.
Totem, Totemismus II 31.
Toteninsel I 31; II 15, 24, 49, 54, 55, 71, 91, 92, 93, 94, 100, 109, 113, 142.
Träumende Steine I 106.
Tristan und Isolde I 42, 44, 116, 126; II 63, 94.
Triton und Nereide II 91.
Tritonenfamilie II 91.
Tropen I 123; II 85.
Tschudi, Aeg. I 96.
Turner II 95.
Tutilo I 123.
Typenlehre I 103, 124.

Uehli II 30, 139.
Undine II 95.
Ungleichheit der menschlichen Rassen I 115.
Universität I 26, 51, 52, 66, 106, 117, 120.
Untergang des Abendlandes I 112.
Urfaust II 66.
Urs Graf I 53, 90, 117.
Urwelt, Sage und Menschheit II 138, 139.
Utenheim I 106, 117.

Vanitas II 59.
Vererbung I 14, 105.
Vergil II 23.
Veritas II 59.
Verlaine I 114; II 36.
Versuch über die Gräbersymbolik der Alten I 42, 62, 63, 121; II 34.
Verzicht II 112 ff.
Vesal I 54, 117.
Vetter II 143.
Vie de Jésus I 115.
Villa am Meer II 23, 51, 55, 88, 91, 92, 113.
Vinet, A. I 66, 120.
Virchow II 131.
Vischer, Th. I 51, 116; II 66.
Vita somnium breve I 32; II 55, 72, 94, 128.
Vocabularius breviloquus I 117.
Vögeli, S. I 121.
Völkische, das I 14.
Vogel Gryf I 18, 106.
Vogt, C. I 39, 42, 51, 105, 110, 115, 116; II 124, 138.
Voltaire I 41, 73.
Vom neuen Mythos II 139.
Von Art und Kunst der deutschen Schweiz I 103, 121.

Von der Weltseele II 137.
Voss J. H. II 138.

Wackernagel, Ph. I 115, 120.
Wackernagel, R. I 107.
Wackernagel, W. I 66, 73, 106, 116.
Wagner, C. I 66.
Wagner, Richard I 13, 14, 16, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46 f., 49, 51, 52, 58, 60, 66, 67, 73, 83, 111, 113, 114, 116, 119, 121, 123; II 19, 39, 47, 49, 62, 63, 71, 72, 73 f., 75, 77, 81, 93 f., 95, 96, 99, 100, 113, 114, 124, 128, 133, 134, 137, 141, 142, 143.
Wahnfried, Haus I 49.
Walter von der Vogelweide I 89.
Walzenwerk II 24.
Watt I 38.
Watteau I 23; II 95, 132.
Weber, C. M. v. II 62.
Weingartner, F. II 51, 140.
Weininger, O. I 41, 111.
Weitling I 115.
Welt als Wille und Vorstellung I 42, 112; II 114 f.
Welt der Erscheinung II 8 f., 9, 16, 24, 46 f.
Weltgefühl II 105 ff.
Weltgeschichtliche Betrachtungen I 49, 57 f., 64, 108, 118.
Welti, A. I 13, 46, 94, 100, 101, 113; II 99, 100.
Werenfels, die I 76, 79.
Werther II 66.
Wessel von Gansfort I 117.
Wesendonck, Frau v. I 116.
Wesendonck, die I 51.
Wettfasten in Heimligen I 32, 88; II 83.
Widmann, E. I 121.
Widmann, Frau I 72.
Widmann, J. V. I 34, 49, 50, 52, 65, 66, 68, 72, 73, 74, 78, 83, 113, 116, 121, 124; II 81, 110.
Widmann, M. II 142.
Wieland I 118; II 44.
Wilamowitz I 67, 121; II 139.
Wille, der I 43, 112; II 112 f., 123 f.
Wille, F. I 116.
Winckelmann I 35, 46, 55, 56, 62; II 15, 65, 140.
Wislicenus, J. I 51, 116.
Wittgenstein I 67.
Witz, K. I 26, 29, 108; II 77.
Wölfflin, H. I 35, 109.
Wort, siehe Sprache.
Wortfunktion, zentrale II 142.
Würtenberger I 24, 108.
Wundt, W. II 139.
Wyss, J. D. II 30, 139.

Zaeslin, die I 76.
Zahn I 22.
Zaubersprüche, germanische II 13.
Zehn Jahre mit Böcklin I 108 f.; II 142, 143.
Zeit (das Zeitliche) I 16 ff., 37 ff.; II 31, 130.
Zend Avest II 38.
Ziegler, L. I 110; II 140.
Zola I 15; II 67.
Zoroaster II 38, 140.
Zschekabürlin I 118, 106.
Zschokke I 72.
Zukunftsphilologie I 121.
Zweig, St. I 114; II 51.
Zwingli, U. I 99.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122884569